
“A restoration, a remake, a rejuvenation, and a rebellion”: reenactment van tentoonstellingen als reconstructie en heropvoering

Masterscriptie Kunstgeschiedenis (richting
moderne en hedendaagse kunst)

Mariëlle van Mierlo, 4169603

Inhoudsopgave

Inleiding	3
1. Reenactment: reconstructie en heropvoering	6
1.1 Reenactment	6
1.2 Reenactment als reconstructie	8
1.3 Reenactment als heropvoering	9
2. De (on)mogelijkheid van de reconstructie	10
3. Reconstructies van <i>When Attitudes Become Form</i> en <i>Op Losse Schroeven</i>	17
4. De tentoonstelling heropgevoerd	26
5. Reconstructie met een spiegel: <i>When Attitudes Become Form</i> en <i>Op Losse Schroeven</i>	32
6. De ‘sequel’: <i>When Attitudes Became Form Become Attitudes</i>	35
7. <i>Op Lossere Schroeven</i>	38
8. Conclusie: reconstructie of heropvoering?	41
Bibliografie	44
Afbeeldingenregister	46

Inleiding

Door een groeiende aandacht voor het eigen tentoonstellingsverleden lijken musea meer en meer belangrijke of spraakmakende tentoonstellingen uit het verleden decennia later opnieuw te willen tonen. Dit fenomeen doet zich voor op veel verschillende plaatsen en manieren. Als onderdeel van *Play van Abbe* in het Van Abbemuseum werd een collectiepresentatie uit 1983 op dezelfde manier weer getoond in 2009. De tentoonstelling *Op Losse Schroeven* die oorspronkelijk in 1969 in het Stedelijk Museum in Amsterdam was te zien, werd in hetzelfde museum door middel van oorspronkelijke kunstwerken, foto's en ander documentatiemateriaal opnieuw tot leven gewekt. Soms wordt er zelfs geprobeerd een oude tentoonstelling later op een andere locatie te tonen, zoals *When Attitudes Become Form*. Deze tentoonstelling was oorspronkelijk in 1969 in de Kunsthalle Bern te zien, maar in 2013 werd deze tentoonstelling opnieuw getoond in een historisch palazzo in Venetië tijdens de Biënnale van Venetië.

Deze nieuwe tentoonstellingen worden reenactments van de originele tentoonstellingen genoemd. Vaak worden deze reenactments gezien als reconstructies: hierbij wordt er geprobeerd om de oorspronkelijke opstelling van de tentoonstelling zo nauwkeurig mogelijk na te bootsen door dezelfde kunstwerken te tonen en deze op dezelfde manier in de ruimte te plaatsen. Deze benadering ten opzichte van reenactments roept echter een aantal vragen op. Zelfs als alle kunstwerken opnieuw bemachtigd kunnen worden om te tonen in de tentoonstelling en de opstelling helemaal nagemaakt kan worden, vinden deze reenactments plaats in een andere context. De tijd is anders, en in sommige gevallen is de tentoonstelling zelfs op een andere locatie te zien, zoals het geval was bij *When Attitudes Become Form*. Is het dan wel mogelijk om een tentoonstelling op precies dezelfde manier als vroeger te tonen en te ervaren? Door ontbrekende werken, een andere locatie of andere context binnen de kunstwereld van die tijd lijkt een nauwkeurige reconstructie maken onmogelijk. Moeten deze reenactments dan worden gezien als meer dan alleen directe reconstructies van de oorspronkelijke tentoonstellingen?

Deze gedachte roept de vraag op hoe reenactments dan wel benaderd zouden moeten worden. Een mogelijke nieuwe benadering komt uit de theaterwereld. In dat veld vindt het verschijnsel van het opnieuw opvoeren van oudere stukken al veel langer plaats. Toneelstukken uit het verleden, vooral beroemde stukken zoals de werken van Shakespeare of de Griekse tragedies, worden constant heropgevoerd. Ook tussen deze uitvoeringen zijn er pogingen te vinden tot complete reconstructies: bijvoorbeeld het namaken en gebruiken van de maskers van het oude Griekse toneel of het dragen van dezelfde kleding als in de tijd van Shakespeare werd gebruikt bij nieuwe opvoeringen van toneelstukken van de toneelschrijver. De grote meerderheid van toneelstukken die vandaag de dag worden opgevoerd gaan echter veel speelser om met het originele toneelstuk. Er worden allerlei veranderingen aangebracht: stukken worden gemoderniseerd of in verband gebracht met een maatschappelijk thema dat vandaag de dag sterk speelt. Het probleem met verschillende contexten uit verschillende tijden dat voortkomt bij het uitvoeren van een reconstructie wordt zo opgelost door de context van de nieuwe tijd te verbinden met het oude toneelstuk. Zelfs oude Griekse tragedies die duizenden jaren geleden zijn geschreven kunnen vandaag de dag toch weer relevant en interessant worden door er moderne thema's bij te betrekken. Zou deze vorm van heropvoeren binnen het theater niet kunnen worden toegepast bij reenactment van tentoonstellingen?

Met andere woorden: moet de reenactment van tentoonstellingen uit het verleden gezien worden als een reconstructie of als een heropvoering, welke benadering valt na afweging van voor- en nadelen te verkiezen?

Om deze vraag te beantwoorden zal ten eerste gekeken worden naar theorieën over reenactment in het algemeen. Hoewel er steeds meer onderzoek wordt gedaan naar tentoonstellingsgeschiedenis, is er nog vrij weinig literatuur verschenen over het begrip reenactment met betrekking tot tentoonstellingen die opnieuw opgevoerd worden. Er zijn wel enige teksten die uitweiden over opnieuw uitgevoerde tentoonstellingen, maar vaak is hieraan een andere invalshoek verbonden. Aan de andere kant bestaat er veel literatuur over het begrip reenactment, maar deze literatuur bekijkt het begrip vaak in een andere context, bijvoorbeeld vanuit het perspectief van de theaterwetenschappen of reenactments van historische veldslagen.

Daarom is bij dit onderzoek ervoor gekozen om te proberen beide vormen van literatuur te combineren. Er wordt gekeken naar de verschillende invalshoeken van de bestaande literatuur om zo te bepalen welke relevant kunnen zijn om toe te passen op tentoonstellingen. Er zal dus nog steeds van een kunsthistorische en kunsttheoretische invalshoek worden uitgegaan, maar deze zal meer toegespitst zijn op literatuur die is verschenen over reenactment in verband met performances. In hoeverre vallen die gedachten te gebruiken bij het analyseren van tentoonstellingen? Ook invalshoeken buiten het kunsthistorische veld zullen echter een rol spelen. Hierbij gaat het vooral om andere vormen van de geesteswetenschappen: een combinatie van filosofische en historische benaderingen. Deze spelen een belangrijke rol binnen het discours over reenactment door onder andere het onderzoek naar de vele grote reenactments van historische gebeurtenissen die vandaag de dag nog vaak plaatsvinden. Als laatste zal de theaterwetenschap aan bod komen, vooral in verband met de vraag hoe heropvoeringen van tentoonstellingen op dezelfde manier gezien zouden kunnen worden als heropvoeringen van toneelstukken. Hierbij zal vooral het concept van het postdramatisch theater van de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann aan bod komen. Ook literatuur van andere bekende theaterwetenschappers zoals Christopher Balme en Erika Fischer-Lichte zal bij deze invalshoek een rol spelen.

Om deze theorieën niet alleen in het algemeen maar ook concreet op specifieke tentoonstellingen toe te passen, zullen er twee case studies gebruikt worden. Hierbij gaat het om de tentoonstellingen *Op Losse Schroeven* en *When Attitudes Become Form* uit 1969 en hun latere opvoeringen *Recollections - Op Losse Schroeven* uit 2011 en *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* uit 2013. Deze tentoonstellingen zijn in het verleden tegelijkertijd te zien geweest en zijn nu ook weer rond dezelfde tijd opnieuw getoond. Tevens is er specifiek voor deze twee tentoonstellingen gekozen omdat ze oorspronkelijk veel met elkaar te maken hadden en beiden zeer toonaangevend waren, maar nu op twee volkomen verschillende manieren zijn gereconstrueerd. Bij *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* is geprobeerd de volledige oorspronkelijke opstelling op een andere locatie opnieuw na te bouwen, en bij *Recollections - Op Losse Schroeven* is gebruik gemaakt van archiefmateriaal en foto's van de originele opstelling om een beeld te geven van hoe het in die tijd er uit zag. Beiden, maar in dit geval vooral *When Attitudes Become Form*, hebben ook als inspiratie gediend voor andere tentoonstellingen. Dit speelde ook een rol bij de keuze: hierdoor kan namelijk worden gekeken naar een tentoonstelling die mogelijk meer als heropvoering dan reconstructie van het origineel dient. Dit is de tentoonstelling *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, die in 2013 plaats vond in het CCA Wattis Institute

for Contemporary Arts van San Francisco. Volgens de curator Jens Hoffmann moet het gezien worden als een “sequel” van de originele tentoonstelling uit 1969.¹

Als eerste uitgangspunt van het onderzoek zal een tekst van de tentoonstellingsdeskundige Reesa Greenberg gebruikt worden: *‘Remembering Exhibitions’: From Point to Line to Web*. Hoewel haar tekst erg draait om de overgang naar online tentoonstellingen, maakt ze een onderscheid in haar tekst dat zeer relevant was voor dit onderzoek. Greenberg heeft het namelijk al over een onderscheid tussen tentoonstellingen die reconstructies proberen te zijn van tentoonstellingen uit het verleden en tentoonstellingen die alleen referenties maken naar deze vroegere tentoonstellingen. In dit onderzoek zal het onderscheid van Greenberg op twee manieren worden genuanceerd: de laatste soort zal meer vanuit een theaterwetenschappelijk perspectief worden benaderd, en ook zal het verschil tussen beide soorten niet gezien worden als een hard verschil waarbij een tentoonstelling alleen een reconstructie of een heropvoering kan zijn. Een tentoonstelling kan ergens op de lijn tussen beide begrippen vallen. Hierbij kan de tentoonstelling meer kenmerken vertonen van het ene begrip dan van het andere, maar bevat uiteindelijk toch elementen van beiden.

Deze scriptie beginnen met het uiteenzetten van beide begrippen zodat deze bij de rest van het onderzoek duidelijk zullen zijn. Hierbij zal reenactment als reconstructie benaderd worden vanuit vooral een kunsttheoretisch perspectief en reenactment als heropvoering vanuit een theaterwetenschappelijke invalshoek.

Vervolgens wordt er eerst dieper ingegaan op de voor- en nadelen van reenactment als reconstructie en de toepassing hiervan op tentoonstellingen. Waarom zou je voor een directe reconstructie willen kiezen? Wat is de problematiek die speelt bij het proberen te reconstrueren van een tentoonstelling uit het verleden? Zodra op deze vragen antwoorden zijn gevonden, kijken we in het hoofdstuk dat er op volgt naar de vraag in hoeverre de tentoonstellingen van de case studies te zien zijn als reconstructies van de originele tentoonstellingen. Hierbij wordt ten eerste gekeken naar de catalogi van de tentoonstellingen en vooral de teksten van de curatoren, maar ook naar andere mogelijke bronnen zoals interviews en persberichten over de tentoonstelling.

In de catalogi van de tentoonstellingen en de literatuur hierover zijn veel beelden te vinden van de tentoonstellingen, waardoor ook fotografische bronnen in het onderzoek zijn meegenomen. Deze worden in sommige gevallen bij de case studies besproken indien ze relevant zijn voor de vraagstelling.

Daarna wordt de andere kant van het vraagstuk belicht: hoe zou een tentoonstelling gezien kunnen worden als een heropvoering? Hoe zijn theorieën uit het veld van de theaterwetenschappen hierbij toe te passen? Eerst zal door teksten van theaterwetenschapper Erika Fischer-Lichte naar de tentoonstelling als performatief event worden gekeken, en vervolgens wordt het idee van het postdramatisch theater zoals geformuleerd door Hans-Thies Lehmann en een mogelijke nieuwe manier van kijken naar het gebruik van archiefmateriaal op de reenactment van tentoonstellingen losgelaten. Deze theorieën worden vervolgens vergeleken met de case studies om te zien of er ook enige elementen van reenactment als heropvoering te zien zijn bij *Recollections - Op Losse Schroeven* uit 2011 en *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*.

¹ Hoffmann, Jens. “Imaginative Expansion (or, the Kingdom of the Crystal Skull).” In: *When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration, a Remake, a Rejuvenation, a Rebellion*. San Francisco: California College of the Arts, 2012.

Om ook een goed beeld te krijgen van een tentoonstelling die compleet als heropvoering gezien kan worden, komt in het hoofdstuk daarna de tentoonstelling *When Attitudes Became Form Become Attitudes* aan de orde. In het laatste hoofdstuk wordt verschillende mogelijkheden geschetst voor een nieuwe versie van *Op Losse Schroeven* die voor het grootste gedeelte als heropvoering gezien zou kunnen worden.

Hierna volgt de conclusie, waarbij de voor- en nadelen van beide benaderingen tegen elkaar afgewogen zullen worden om zo tot een antwoord op de vraagstelling te komen.

Aan het einde van elk hoofdstuk zal een korte stand van zaken gegeven worden. Hierbij wordt beschreven in welke mate het hoofdstuk ons dichterbij heeft gebracht bij het antwoord op de onderzoeksvraag. Ook wordt aangegeven welke stappen in het onderzoek hieruit vervolgens voort vloeien.

1. Reenactment: reconstructie en heropvoering

Het eerste waarbij stil gestaan moet worden is de vraag wat de drie begrippen zijn waar het onderzoek over gaat. Wat wordt er binnen de context van “reenactment” verstaan onder de begrippen “reconstructie” en “heropvoering”?

1.1 Reenactment

Eerst kijken we meer specifiek naar het begrip “reenactment” zelf. De definitie van het werkwoord ‘to reenact’ die gegeven wordt door de Oxford Dictionaries is “act out (a past event)”.² Bij een reenactment gaat het er dus om dat iets uit het verleden opnieuw wordt uitgevoerd. Onder dit ‘iets’ kunnen veel verschillende dingen vallen: een historische gebeurtenis, een performance, een tentoonstelling, enzovoort. Er zijn bijvoorbeeld grote groepen mensen die reenactments van oorlogen uit het verleden uitvoeren, zoals grote veldslagen waarbij grote groepen mensen zich in kleding van die tijd uitdossen en ouderwetse wapens vasthouden.

Het begrip reenactment lijkt dus een brede trekking te hebben. Sommige theoretici stellen zelfs dat bijna alles in het leven een reenactment is. Adam Mendelsohn stelt bijvoorbeeld dat de activiteit van kunst maken in het algemeen draait om reenactment, omdat het gaat om een een bezigheid waarbij steeds elementen uit het verleden nieuw worden gemaakt. De historicus R.G. Collingwood die later nog een rol zal spelen in dit onderzoek en met name in hoofdstuk 2 ziet zelfs de hele geschiedenis als een vorm van reenactment.³

Maar hoe zit het met reenactment als het specifiek op tentoonstellingen aan komt? Hierbij gaat het er om dat een tentoonstelling uit het verleden als ‘past event’ opnieuw wordt opgevoerd. Reesa Greenberg heeft het in haar tekst *‘Remembering Exhibitions’: From Point to Line to Web* over “remembering”, een term die zij gebruikt voor de manier waarop tentoonstellingen van nu ons aan tentoonstellingen uit het verleden doen denken.⁴

² *Oxford Dictionaries*. Oxford University press, 2014.

³ Jones, Amelia. “The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History.” In: *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol: Intellect, 2012. p. 16.

⁴ Greenberg, Reesa. “Remembering Exhibitions’: From Point to Line To Web.” *Tate Papers* 12 (2009). p. 1.

Zij kiest voor deze specifieke term “remembering” omdat Greenberg het idee heeft dat er steeds meer van dit soort tentoonstellingen te zien zijn vandaag de dag door een groeiende interesse in het tentoonstellingsverleden en een behoefte om tentoonstellingen te willen herinneren:

“The increasing number of exhibitions that remember past exhibitions attests to the importance of the exhibition phenomenon in today’s societies and points to a growing interest in the history of exhibitions, collective exhibition memory, and intersections of past exhibition theory and practice with contemporary concerns. The emergence of the ‘remembering exhibition’ is a manifestation of Western culture’s current fascination with memory as a modality for constructing individual or collective identities. How we remember exhibitions and our need to remember them are very much part of recent exhibition culture.”⁵

Greenberg ziet dus een groeiende interesse in het herinneren van het verleden en het collectieve geheugen. Dit komt vooral doordat we leven in een tijd waarin het idee van een identiteit en een behoefte hieraan steeds belangrijker lijkt te worden. Het collectieve geheugen kan een belangrijke basis zijn voor het vormen van de identiteit van een groep. Dat dit inderdaad een deel van de reden is waarom de hier geanalyseerde tentoonstellingen meer dan veertig jaar na de originele opvoering opnieuw te zien zijn, zal bij de bespreking duidelijk worden.

De beschrijving van Greenberg ligt dus dicht bij het idee van reenactment. Het verschil is dat zij het niet alleen heeft over tentoonstellingen die een directe reenactment van een oude tentoonstelling willen zijn, maar ook over tentoonstellingen die alleen maar een kleine referentie naar een andere tentoonstelling maken. Greenberg hanteert dus een wijder begrip. Toch is de tekst *‘Remembering Exhibitions’* belangrijk voor dit onderzoek omdat ook Greenberg een onderscheid maakt tussen verschillende vormen van reenactment, of in haar geval verschillende vormen van “remembering”. “Remembering”, of herinneren, is nooit iets dat maar op één manier gebeurt.

Niet alleen Greenberg onderscheidt deze verschillende vormen van reenactment in haar tekst, maar ook in andere literatuur rondom dit onderwerp wordt vaak hetzelfde verschil genoemd. Kunsthistoricus Sven Lütticken schrijft in de inleiding van de uitgave *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* dat reenactments, waarbij het in de tekst over performances gaat, altijd in een bepaalde mate representaties zijn van de originele performances, maar dat er ook veel reenactments zijn die juist proberen meer te zijn dan alleen maar een reproductie van dit origineel. Er wordt geprobeerd een verschil te creëren tussen de twee.⁶ Greenberg gebruikt in haar tekst het begrip ‘replica’ voor de reproductie van tentoonstellingen en ‘riff’ voor alles wat niet een perfecte reproductie van het origineel probeert te zijn en juist meer met het originele concept speelt dan het alleen nabootst.

⁵ Greenberg, Reesa. "'Remembering Exhibitions': From Point to Line To Web." *Tate Papers* 12 (2009). p. 1.

⁶ Lütticken, Sven. "Introduction." In: *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte De With, Center for Contemporary Art, 2005. p.5.

1.2 Reenactment als reconstructie

Bij het begrip replica of reproductie gaat het om een tentoonstelling die in meer of mindere mate een kopie wil zijn van de originele tentoonstelling. Hiervoor wordt geprobeerd dezelfde kunstwerken die jaren geleden getoond zijn opnieuw bij elkaar te brengen. Natuurlijk is het niet altijd mogelijk om alle kunstwerken weer voor de tentoonstelling te krijgen, bijvoorbeeld omdat ze door de tijd heen van eigenaar zijn veranderd, beschadigd of van het begin al vergankelijke kunstwerken waren. Vaak worden de afwezige kunstwerken vervangen door replica's of door beeldmateriaal zoals foto's van het origineel, ontwerpen of schetsen. De tentoonstelling hoeft dus niet geheel identiek te zijn aan zijn voorganger om als reproductie gezien te worden. Het gaat om de gedachte achter de reenactment en de intentie om, voor zover het mogelijk is, het origineel opnieuw te tonen. Dit geldt ook voor de andere aspecten van de tentoonstelling: de opstelling van de werken of de locatie waar ze getoond worden kunnen anders zijn dan bij de oorspronkelijke tentoonstelling, maar het kan toch een reconstructie zijn zolang het de intentie van de maker is geweest om het origineel na te bootsen. Greenberg benadrukt dit gegeven ook in haar tekst.⁷

Dit soort reenactments kunnen dus in meer of mindere mate nauwkeurige reproducties van het origineel zijn. Soms zijn deze reproducties geen tentoonstellingen die geheel op zichzelf staan, maar kleinere onderdelen van andere tentoonstellingen. Dit was ook het geval bij de reproductie van een oudere collectiepresentatie bij *Play Van Abbe* die in de inleiding genoemd werd.

Toch zijn zelfs de reproducties met de meest gedreven intenties om een nauwkeurige kopie te maken niet altijd als louter reproducties te zien. Hoewel in het volgende hoofdstuk hier nog dieper op in zal worden gegaan, is het voor nu belangrijk om in het achterhoofd te houden dat reproductie moeilijker wordt als het niet gaat om een object dat wordt nagemaakt, maar in plaats daarvan een handeling of gebeurtenis. Iets dat live plaats vindt is veel lastiger vast te leggen of zelfs later opnieuw uit te voeren omdat de context dan anders is. Peggy Phelan, wetenschapper op het gebied van performance studies, is een van de wetenschappers die stelt dat performance alleen leeft in het heden. Volgens haar kan het op geen enkele wijze gedocumenteerd worden omdat het idee van de "live presence", de aanwezigheid op de specifieke plaats en de specifieke tijd, er een zeer grote rol bij speelt. Deze aanwezigheid valt weg zodra het om een foto of video gaat die je op elk later tijdstip of elke andere plaats kan bekijken. Zonder dit element van de aanwezigheid gaat het niet langer om een performance. Performance kan dus op geen enkele wijze deelnemen aan het proces van reproductie.⁸ Deze gedachtegang valt door te trekken naar het proberen te documenteren of reproduceren van een andere gebeurtenis zoals een tentoonstelling.

⁷ Greenberg, Reesa. "'Remembering Exhibitions': From Point to Line To Web." *Tate Papers* 12 (2009). p. 2.

⁸ Lütticken, Sven. "An Arena in Which to Reenact." In: *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte De With, Center for Contemporary Art, 2005. p.23.

1.3 Reenactment als heropvoering

Om deze problematiek even te laten rusten zal eerst gekeken worden naar het begrip heropvoering in de context van reenactment. Dit begrip overkomt de genoemde problematiek door niet te proberen een perfecte reproductie van een gebeurtenis te zijn. In *'Remembering Exhibitions'* zet Greenberg zelf het begrip "riff" tegenover de replica. Het gaat hierbij nog steeds om een tentoonstelling die op een bepaalde manier ons aan een tentoonstelling uit het verleden doet denken, maar in plaats van een volledige kopie van het origineel te maken, wordt hierbij alleen een referentie naar het origineel gemaakt. Volgens Greenberg erkent een riff vooral het belang van een bepaalde tentoonstelling uit het verleden. De riff probeert dit belang te herdenken in de vorm van een nieuwe tentoonstelling, maar de invulling en vorm van deze tentoonstelling kunnen geheel anders zijn dan het origineel.⁹ Deze nieuwe tentoonstellingen zijn niet altijd even nauw gerelateerd aan de oorspronkelijke tentoonstelling. Sommige tentoonstellingen verwijzen alleen door middel van de titel naar het origineel, zoals de tentoonstelling *How Latitudes Become Form*. Dit was een tentoonstelling van het Walker Art Center in Minneapolis in 2003 waarbij bekeken werd hoe globalisatie onze visuele cultuur veranderde. De naam is overduidelijk een verwijzing naar *When Attitudes Become Form*, maar afgezien van de soortgelijke naam lijkt deze tentoonstelling geen groot reenactment te willen zijn: de tentoonstelling van Szeemann uit 1969 wordt zelfs nergens genoemd in de beschrijving van de tentoonstelling.¹⁰ Andere tentoonstellingen nemen hetzelfde concept als de originele tentoonstelling en proberen een meer hedendaagse invulling aan het concept te geven.

Er is echter bewust gekozen om bij dit onderzoek de term "heropvoering", "restaging" in het Engels, te gebruiken in plaats van Greenberg's riff. Deze keuze is vooral gemaakt vanwege de verwijzing naar het theaterveld waarbij de term heropvoering ook vaak gebruikt wordt om over toneelstukken te praten. Wanneer een hedendaagse regisseur besluit om een moderne versie van *Macbeth* te maken, wordt dit als een heropvoering van het originele stuk gezien. Het gaat dus om een meer theaterwetenschappelijke benadering van de reenactment dan Greenberg zelf gebruikt.

Wat is er dan nog meer zo specifiek aan een heropvoering dat er voor dit begrip gekozen is? Het eerste belangrijke feit waar aan gedacht moet worden is dat de tekst, dus het originele script, en de uiteindelijke tentoonstelling of performance gezien worden als twee verschillende dingen. De relatie tussen de tekst en de performance binnen het theaterveld is lastig en door de tijd heen zeer veranderd, maar de theorie van theaterwetenschapper Christopher B. Balme maakt het eenvoudiger te behappen. Balme ziet de tekst en de performance als twee van drie stappen om tot een voorstelling te komen, waarbij de middelste stap tussen de twee de staging of productie van het stuk is. Er wordt dus uitgegaan van een originele tekst waarover in de fase van de staging allerlei beslissingen worden genomen: hoe de tekst geïnterpreteerd wordt, in welke mate de tekst naar de letter gevolgd zal worden of niet, wat voor decor er bij gebruikt wordt, en nog meer van deze keuzes. Al deze beslissingen samen leiden uiteindelijk tot een performance of opvoering.¹¹

⁹ Greenberg, Reesa. "'Remembering Exhibitions': From Point to Line To Web." *Tate Papers* 12 (2009). p. 5.

¹⁰ *How Latitudes Become Forms. Art in a global age*. Walker Art Center, 2003.

¹¹ Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 2008. p. 127.

Dit is dan ook de wijze waarop in dit onderzoek reenactment benaderd zal worden: als een heropvoering. Hierbij wordt uitgegaan van een origineel, in dit geval dus een tentoonstelling in plaats van een tekst, waarbij door de curator van de reenactment verschillende beslissingen genomen worden met betrekking tot de relatie met het origineel. Dit leidt dan uiteindelijk tot de heropgevoerde tentoonstelling oftewel de reenactment. Hierbij komt ook duidelijk het aspect dat Greenberg aanstipt naar voren: deze tentoonstelling kan op verschillende manieren relateren aan het origineel. Men kan op basis van de naam van de vorige tentoonstelling, op basis van het uitgangspunt van de oorspronkelijke curator of op basis van vrijwel ieder aspect van het origineel een nieuwe tentoonstelling maken. Het uitgangspunt blijft hierbij wel dat de tentoonstelling zich relateert aan en verhoudt tot het origineel, anders zou er geen sprake meer zijn van een reenactment maar van een geheel nieuwe tentoonstelling. Hierdoor worden tentoonstellingen zoals *How Latitudes Become Form* buiten beschouwing gelaten, omdat deze niet expliciet naar de originele tentoonstelling verwijzen naast enige kleine overeenkomsten – in dit geval dus door een soortgelijke titel.

Stand van zaken

Er zijn beschrijvingen gevonden voor de termen “reenactment”, “reconstructie” en “heropvoering” met betrekking tot tentoonstellingen. Door deze beschrijvingen is gebleken dat er toch een zekere problematiek bij deze begrippen bestaat, vooral bij het benaderen van een tentoonstelling als een reconstructie. Deze problematiek zal eerst bekeken worden om te zien of een reconstructie van een tentoonstelling uit het verleden al met al mogelijk is.

2. De (on)mogelijkheid van de reconstructie

“Thus the phenomenon [...] brings with it both positive and negative associations. It has inherent appeal, as it reunites audiences with stories and characters with which they are already familiar, but it runs the risk of seeming unambitious, even lazy.”¹²

Zoals aangegeven zal eerst reenactment als reconstructie doorgroender onderzocht worden voordat reenactment als heropvoering aangestipt zal worden. Het citaat van Jens Hoffman, curator van *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, geeft al aan dat deze benadering voor- en nadelen met zich meebrengt. Wat zijn deze voor- en nadelen van het benaderen van reenactment van tentoonstellingen als reconstructie precies? Waarom zou men een tentoonstelling uit het verleden perfect willen nabouwen? En dan blijft er nog de vraag over die de titel van het hoofdstuk al aangeeft: is reconstructie wel mogelijk?

De voordelen van een reenactment als reconstructie zijn vrij duidelijk als er naar de literatuur over reenactment in het algemeen wordt gekeken. Er zijn twee punten die vaak terug komen wanneer auteurs spreken over de redenen voor het nabootsen van een handeling of gebeurtenis van vroeger: aan de ene kant het opnieuw beleven van de ervaring van vroeger, en aan de andere kant het herdenken en vieren van het origineel.

¹² Hoffmann, Jens. “Imaginative Expansion (or, the Kingdom of the Crystal Skull).” In: *When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration, a Remake, a Rejuvenation, a Rebellion*. San Francisco: California College of the Arts, 2012.

Deze beide punten zijn ook terug te vinden in de tekst van Reesa Greenberg. Wanneer zij het concept van haar “remembering exhibition” beschrijft, heeft zij het vrijwel meteen over hoe bij dit soort tentoonstellingen de herinnering concreet wordt gemaakt.¹³ Deze tentoonstellingen willen de herinnering van de originele tentoonstelling niet alleen weer levendig maken in de gedachten van mensen, maar er wordt ook getracht deze herinnering weer tastbaar en interactief te maken voor het oude en nieuwe publiek van de tentoonstelling. Het origineel hoeft niet alleen meer gekend te worden van foto’s en andere soorten vlakke beelden, maar kan nu ook op een driedimensionale manier worden beleefd. De bezoekers kunnen binnen de tentoonstelling rondlopen en deze zo meemaken dat het net is alsof ze bij de echte tentoonstelling vele jaren geleden aanwezig zijn. Sterker nog, deze ervaring is er een die niet te vatten is door alleen maar beelden te bekijken, het is iets waarbij men echt zelf fysiek aanwezig moet zijn. Greenberg stelt dan ook dat deze drang naar immersie onderdeel is van grote veranderingen binnen musea, vooral op de educatie afdelingen, waarbij het steeds belangrijker wordt gevonden om iets echt mee te maken in plaats van er alleen maar over te horen of er iets van te zien.¹⁴

Het gaat hier dus om de immersie, het opwekken van het gevoel waarbij het lijkt dat je bij de originele tentoonstelling bent. Hierdoor wordt het echter zeer belangrijk om een nauwkeurige reconstructie te hebben. Als er bij de reenactment te veel veranderd wordt ten opzichte van de originele tentoonstelling, wordt de illusie doorbroken en is er ook geen sprake meer van immersie. De reenactment moet genoeg op de oorspronkelijke tentoonstelling lijken om geloofwaardig te blijven, vooral omdat er bij elke vorm van reenactment altijd mensen zijn die op de kleine details blijven letten. Dit is ook te zien bij veel deelnemers aan reenactments van historische gebeurtenissen. Een van hen, Stephen Gapps, schrijft bijvoorbeeld in een essay:

“I often find myself, just like our ‘mobile monument’, constantly striving for a more historically accurate presentation. My ‘living history’ aesthetics are now very much piqued when, for example, I see someone at a reenactment with a mobile phone or wearing modern glasses. Anachronisms disturb my need to uphold the status of reenactment as history work and I see myself in danger of becoming an authenticity fetishist, or as fellow re-enactors say, an ‘authenticity fascist’.”¹⁵

In dit citaat is ook te zien dat de meningen toch uiteen lopen op het gebied van reenactment over hoe nauwkeurig het origineel nagebootst moet worden. Toch kan gesteld worden dat om echt een gevoel van immersie te veroorzaken, waarbij immersie wordt opgevat als een tastbare en accurate herbeleving van het origineel, er toch een redelijke nauwkeurigheid van de reconstructie gevraagd wordt.

Hier ligt echter een belangrijk deel van de problematiek van de reconstructie. Het is inderdaad een voordeel dat op deze manier het publiek ondergedompeld kan worden in een tentoonstelling uit het verleden, maar de vraag is of deze immersie al in al wel bereikt kan worden. Vaak kunnen niet alle kunstwerken opnieuw getoond worden: soms zijn ze door de tijd heen beschadigd geraakt, vernietigd of in de handen gekomen van iemand die ze niet opnieuw wil uitlenen. Soms is de oorspronkelijke locatie van een tentoonstelling niet beschikbaar en moet het op een andere plek opgesteld worden. Dit verandert uiteraard de

¹³ Greenberg, Reesa. "Remembering Exhibitions!: From Point to Line To Web." *Tate Papers* 12 (2009). p. 1.

¹⁴ Greenberg, Reesa. "Remembering Exhibitions!: From Point to Line To Web." *Tate Papers* 12 (2009). p. 3.

¹⁵ Gapps, Stephen. "On Being a Mobile Monument: Historical Reenactments and Commemorations." In: *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. p. 53.

beleving aanzienlijk. Al deze zaken dragen bij aan het feit dat de nieuwe tentoonstelling vaak nooit precies op het origineel kan lijken.

Maar dit is niet het enige probleem. Zelfs als een tentoonstelling perfect kan worden nagebouwd, is er een andere factor die door de jaren heen veranderd is: de context. Wat een toonaangevende tentoonstelling in het verleden geweest is, kan nu weer lang achterhaald zijn. Ook de samenleving en de manier waarop mensen nadenken over dingen en naar de wereld kijken verandert door de tijd heen, waardoor het vrijwel onmogelijk is om mensen op dezelfde manier naar een tentoonstelling te doen kijken als vele jaren geleden. Er komt nog een extra probleem bij op dit gebied door het feit dat mensen weten dat ze kijken naar een tentoonstelling die in het verleden toonaangevend was. Omdat die gedachte in hun achterhoofd blijft zitten, zal een complete immersie moeilijker worden. Het succes dat de tentoonstelling heeft verworven vormt een extra betekenislaag bij het kijken. Dit maakt de immersie in de oorspronkelijke beleving onmogelijk omdat de kennis van het succes daarbij nooit op deze manier aanwezig was.

Het probleem kan in één woord worden opgesomd als afstand. Er is een afstand tussen het publiek en de originele tentoonstelling door een algemene maatschappelijke context die door de tijd heen is veranderd. In het artikel *Semiotics and Art History* beschrijven kunsthistorici Mieke Bal en Norman Bryson dit idee. Zelfs als de tentoonstelling een tweede keer precies hetzelfde zou worden nagebouwd, is de receptie toch anders. De tentoonstelling is in dat geval een eenheid die niet verandert, maar de manier waarop het publiek door de tijd heen naar de tentoonstelling kijkt is anders. Bal en Bryson zien dit als onderdeel van de semiotiek: de tentoonstelling is in dit geval een teken dat door het publiek geïnterpreteerd moet worden.¹⁶ Doordat er in verschillende tijden echter verschillende ideeën heersen, worden tekens altijd weer op andere manieren begrepen. De factoren die een rol speelden bij het ontstaan van het kunstwerk of de tentoonstelling missen. Doordat de context anders is, wordt er op een andere manier naar de tentoonstelling gekeken. Deze afstand kan wel kleiner worden gemaakt door meer informatie over het origineel en de tijd waarin het gemaakt werd te geven, maar hij kan nooit geheel overkomen worden. Sommige theoretici claimen dan ook dat een dergelijke precieze manier van reenactment helemaal onmogelijk is omdat deze afstand altijd zal blijven bestaan. Een van deze theoretici is de Engelse socioloog John Brewer, die stelt dat we vandaag de dag nooit meer op dezelfde manier kunnen denken als mensen uit het verleden. De ideeën en normen van deze tijd zitten zo vast in je gedachten dat je niet uit je eigen manier van denken kan stappen om volledige immersie te krijgen van de context van een andere tijd. De afstand tussen de verschillende manieren van denken is volgens Brewer niet te overbruggen.¹⁷

Juist het te direct nabootsen van het origineel kan de tentoonstelling dus ver van het publiek af plaatsen door de historische afstand. In zeer extreme gevallen zou de tentoonstelling zelfs onbegrijpbaar kunnen worden voor een meer modern publiek. De cultuurfilosoof Walter Benjamin schrijft hier ook over:

¹⁶ Bal, Mieke en Norman Bryson. "Semiotics and Art History." *The Art Bulletin* vol. 73, n. 2 (juni 1991). p. 174-208.

¹⁷ Brewer, John. "Reenactment and Neo-Realism." In: *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. p. 84.

“A literal rendering [is] a direct threat to comprehensibility. [...] It is self-evident how greatly fidelity in reproducing the form impedes the rendering of the sense.”¹⁸

Hierbij heeft de filosoof het over het vertalen van een tekst, maar het kan bij elke vorm van ‘vertalen’ worden toegepast, zoals ook het ‘vertalen’ van een tentoonstelling naar een reenactment. De tentoonstelling zou dus ook minder begrijpelijk voor mensen kunnen worden wanneer hij zo precies mogelijk uit een andere tijdsperiode wordt nagebootst. Hoe strakker de vorm wordt vastgehouden, hoe lastiger het wordt om het nog te begrijpen.

Het eerste voordeel van de reconstructie is dus een twijfelachtig voordeel omdat immersie juist wordt bemoeilijkt: de reconstructie mag niet te veel van het origineel verschillen om immersie mogelijk te maken, maar als er te precies wordt vastgehouden aan het origineel, wordt het onbegrijpelijk. Toch is er nog een ander mogelijk voordeel van de reenactment als reconstructie.

Dit mogelijke voordeel is te vinden in het andere doel van dit soort reenactment dat vaak wordt genoemd in literatuur. Greenberg stelt deze voorop wanneer ze spreekt over de “remembering exhibition”: ze zegt meteen dat dit tentoonstellingen zijn die ons andere tentoonstellingen doen herinneren omdat het juist steeds belangrijker gevonden wordt om tentoonstellingen te herinneren.¹⁹ Het gaat hierbij dus om de herinnering aan het origineel. Er hoeft hiervoor niet per se een immersieve ervaring plaats te vinden; in plaats daarvan is het belangrijker dat het origineel opnieuw getoond wordt en dat de herinnering aan dit origineel en de kennis er over niet verloren gaat. Hierbij stelt Greenberg zelfs dat dit het doel is van de meeste reenactments die zichzelf zien als reconstructie:

“Usually, these exhibitions are large-scale homage or anniversary exhibitions, designed to isolate an important moment in art history, to promote research, and to underscore the singularity of a given exhibition.”²⁰

Dit soort reenactments willen dus bijdragen aan de reputatie van de oorspronkelijke tentoonstelling. Dit origineel is het waard om herinnerd en opnieuw gezien te worden omdat het zo belangrijk of spraakmakend was in de eigen tijd en het zo een belangrijke plaats in neemt binnen de kunstgeschiedenis. Dit voordeel of doel van de reconstructie wordt recent steeds belangrijker gevonden, omdat reenactments van vroegere tentoonstellingen steeds meer plaats lijken te vinden in relatie tot een groeiende interesse van musea en de academische wereld voor de geschiedenis van tentoonstellingen.²¹

Reenactments van tentoonstellingen kunnen op deze manier dus weer aandacht schenken aan de originele tentoonstellingen. Maar is dit wel geheel als voordeel te zien? Greenberg schrijft dat ze het potentieel hebben voor “altering past and future views”, maar houdt dit dan ook meteen in dat deze “views” op een positieve manier veranderd worden?²²

¹⁸ Benjamin, Walter. “The Task of the Translator.” In: *Illuminations*, vert. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. p. 3.

¹⁹ Greenberg, Reesa. “Remembering Exhibitions!: From Point to Line To Web.” *Tate Papers* 12 (2009). p. 1.

²⁰ Greenberg, Reesa. “Remembering Exhibitions!: From Point to Line To Web.” *Tate Papers* 12 (2009). p. 2.

²¹ Zie noot 19.

²² Zie noot 19.

Hoewel natuurlijk de mogelijkheid bestaat dat door een reenactment mensen meer waardering krijgen voor tentoonstellingen uit het verleden en er meer aandacht aan schenken, moet in gedachten worden gehouden dat dit ook andersom kan werken. Juist door een reenactment kan men inzien dat de originele tentoonstelling uiteindelijk toch niet zo bijzonder of indrukwekkend was. Ook bestaat er het gevaar dat de reenactment de herinnering van de originele tentoonstelling gaat overheersen. Het zou kunnen zijn dat mensen alleen nog maar de reenactment gaan herinneren omdat deze recenter is of omdat ze het origineel nooit hebben gezien. Op deze manier gaat dus de herinnering aan het origineel zelfs verloren omdat het door iets anders vervangen wordt.

Het kan ook zijn dat de herinnering aan het origineel niet geheel verloren gaat of vervangen wordt, maar dat het gedeeltelijk aangetast wordt. Het origineel kan een nieuwe betekenis krijgen door de reenactment en de manier waarop mensen daardoor over de tentoonstelling na gaan denken: "In other words, the reenactment makes the origin, gives the origin a definition and an identity that it may not have had for itself."²³ Als de identiteit van het origineel zo wordt veranderd door de reenactment, wordt de positie van reenactment als reconstructie meteen een stuk lastiger. Dit geldt vooral wanneer de makers juist de originele tentoonstelling proberen te eren door een perfecte kopie ervan proberen te maken. Is er bij de curatoren dan wel de wens om de originele tentoonstelling, die blijkbaar al goed genoeg was om er een reenactment van te maken, een nieuwe identiteit of betekenis te geven?

Uiteindelijk zijn deze twee voordelen en vooral de problematiek van beiden terug te leiden naar het idee van het aura van de eerdergenoemde Walter Benjamin. Hoewel hij over het aura heeft geschreven in verband met de mechanische reproductie van verschillende kunstvormen, kan het idee ook in het licht van tentoonstellingen worden gezien. Wanneer Benjamin spreekt over het aura van het kunstwerk, heeft hij het over een unieke kwaliteit die alleen het oorspronkelijke kunstwerk bezit. Het aura is een vrij moeilijk begrip en hij geeft geen directe definitie, maar Benjamin schrijft hierbij vooral over het feit dat een kunstwerk in een bepaalde plaats en tijd gegrond is: "In even the most perfect reproduction, one thing is lacking: the here and now of the work of art - its unique existence in a particular place."²⁴ Het gaat hierbij dus om de context van het origineel. In het geval van tentoonstellingen gaat het om de tijd en de plaats waar deze tentoonstelling heeft plaatsgevonden, en door de tentoonstelling op een andere locatie of later in de tijd weer opnieuw proberen te tonen haal je het weg uit de oorspronkelijke context. Eerder is al aangetoond dat dit verwarring bij het publiek kan veroorzaken, maar hier is te zien dat het ook het originele werk, in dit geval dus de oorspronkelijke tentoonstelling, schade toebrengt. Het aura van de tentoonstelling als iets dat in een bepaalde plaats op een bepaalde tijd heeft plaatsgevonden verdwijnt omdat het nu ook weer te zien is. Hierbij ontstaat wel een nieuw aura van deze tentoonstelling, maar het blijft een feit dat het oorspronkelijke aura voorgoed verdwenen is. De reconstructie tast dus altijd de eerdere tentoonstelling aan.

Naast deze twee punten is het nog belangrijk om de reconstructie vanuit een ander oogpunt te bekijken. Door de de problematiek rondom de immersie en het aantasten van het origineel kan de vraag opkomen of het in het algemeen wel mogelijk is om een tentoonstelling te reconstrueren. Ook is er het vraagstuk waar juist op gelet kan worden om er toch voor te

²³ Allen, Jennifer. "'Einmal ist keinmal': Observations on Reenactment." In: *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte De With, Center for Contemporary Art, 2005. p.185.

²⁴ Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard University Press, 2008. p. 21.

zorgen dat de tentoonstelling zo goed mogelijk gereconstrueerd wordt, ook als het niet mogelijk is om dit op dezelfde locatie of met dezelfde kunstwerken te doen.

De ideeën van de Engelse filosoof en historicus R.G. Collingwood zijn hierbij bruikbaar. Hoewel Collingwood zijn ideeën over reenactment meer betreft bij de geschiedenis en het proberen te reconstrueren van historische gebeurtenissen, zijn ze op vrijwel alle andere velden ook toepasbaar. Er zijn wel enige knelpunten met betrekking tot het gebruik van zijn theorieën op het gebied van kunst, vooral omdat hij geloofde dat reenactment alleen plaats kan vinden doordat handelingen door objectieve gedachten en redeneringen tot stand komen. Volgens Collingwood kunnen handelingen die ontstaan door emoties en dergelijke niet gereenact worden.²⁵ Bij kunst is vaak wel een bepaalde mate van emotie of instinctieve gevoelens betrokken, maar toch kan er gesteld worden dat er een bepaalde logische redenering zit achter het bedenken van sommige tentoonstellingen die wel gedeeltelijk objectief te herleiden is, waardoor tot op zekere hoogte deze ideeën ook hier gebruikt kunnen worden.

Ook speelt bij kunst de beleving een zeer belangrijke rol. Het zien van kunstwerken, of in dit geval van tentoonstellingen, roept bij mensen vaak emotionele reacties op: de beleving is dus per definitie ook gevuld met emoties. Als de emoties van deze beleving echter vanuit een logisch vetrekpunt ontstonden, bijvoorbeeld omdat de curator een tentoonstelling met een bepaalde emotie als thema of zelfs als bijgedachte maakte, kan de theorie van Collingwood toch tot op zekere hoogte bruikbaar zijn.

Door deze punten is echter wel duidelijk dat deze methode voorzichtig gebruikt moet worden. Sommige tentoonstellingen gaan meer uit van een creatief concept dan andere tentoonstellingen, waardoor het model bruikbaar zou kunnen zijn voor sommige tentoonstellingen dan voor anderen. Bij tentoonstellingen waarbij een duidelijke logische lijn gevolgd wordt, zoals een tentoonstelling met chronologisch werk van één kunstenaar of een bepaalde kunsthistorisch erkende stroming, is dit model meer toepasbaar dan een tentoonstelling die uit gaat van een thema. Dit komt omdat in het geval van de tentoonstelling met een duidelijke logische lijn er relatief minder “creatieve” keuzes gemaakt hoeven te worden, waardoor er minder sprake is van emotie of instinct bij het maken en beleven van de tentoonstelling. Hierdoor valt ook te stellen dat zijn ideeën bruikbaar zijn bij het idee van de reenactment als reconstructie dan als heropvoering. Bij reconstructies worden ook relatief minder “creatieve” keuzes gemaakt omdat de kunstwerken die getoond worden en hun opstelling vaak zo nauwkeurig mogelijk worden overgenomen van de oorspronkelijke tentoonstelling.

Nu de bruikbaarheid van de ideeën van Collingwood is vastgesteld, kan er gekeken worden naar wat zijn gedachten over reenactment precies waren. Voor Collingwood gaat het bij reenactment nooit alleen om het reconstrueren van acties uit het verleden. De filosoof maakt een onderscheid tussen de buitenkant (“outside”) en binnenkant (“inside”) van een gebeurtenis. Met de buitenkant bedoelt hij alles wat bij deze gebeurtenis hoort en beschreven kan worden in termen van lichamen en hun bewegingen, terwijl de binnenkant alles is wat alleen maar beschreven kan worden in termen van gedachten.²⁶ Als alleen maar de handelingen worden gereconstrueerd bij een reenactment, is deze dus nog niet compleet aangezien er alleen gedacht is aan de buitenkant van de gebeurtenis. Je moet altijd de gedachten die achter handelingen zitten in acht nemen als je bezig bent met reenactment: “His

²⁵ Saari, Heikki. “Re-enactment : a study in R. G. Collingwood’s philosophy of history.” In: *Acta Academiae Aboensis* ser. A. vol. 63, nr. 2. Abo: Abo Akademi, 1984. p.29.

²⁶ Dray, William H. *History as Re-enactment: R.G. Collingwood's Idea of History*. Oxford: Clarendon, 1999. p. 36.

work may begin by discovering the outside of an event, but it can never end there; he must always remember that the event was an action, and that his main task is to think himself into this action, to discern the thought of the agent.”²⁷ Bij elke stap moet je je afvragen waarom iemand dit in het verleden heeft gedaan, omdat je op deze wijze een handeling pas echt kan gaan begrijpen.

Hij gebruikt dan ook het woord “re-thinking” als synoniem voor reenactment in zijn teksten.²⁸ Bij de wijze van reenactment die Collingwood in gedachten heeft, worden de gedachten uit het verleden weer opnieuw achterhaald en gedacht. Hierbij moet wel de kanttekening gemaakt worden dat je nooit helemaal opnieuw bij deze gedachten kan komen. Als deze denkwijze opnieuw achterhaald wordt door iemand in de toekomst, blijft het namelijk altijd een interpretatie. Het is hierdoor mogelijk om dicht bij het verleden te komen, maar er kan nooit zeker gesteld worden dat deze interpretatie juist is. Toch blijft het “re-thinking” bruikbaar omdat het een methode is om dicht bij het verleden te komen: er moet alleen altijd bij gedacht worden dat het om een interpretatie van dit verleden gaat en niet om een perfecte reconstructie van gedachten uit het verleden.

In het geval van de reenactment van tentoonstellingen gaat het er dus om dat je niet alleen dezelfde handelingen uit het verleden verricht. Het is niet voldoende om alleen dezelfde kunstwerken in dezelfde opstelling neer te zetten: degene die de reenactment verzorgt, moet ook nagaan wat de gedachten van de curator van de originele tentoonstelling waren. Hij of zij moet zichzelf afvragen waarom deze tentoonstelling is gemaakt en welke gedachtegangen er achter zaten.

Deze manier van denken kan een oplossing zijn voor de problematiek van de andere twee punten. Het verleden kan misschien niet perfect gereconstrueerd worden, maar op deze manier kan het door middel van interpretaties van de gedachtegangen van de curatoren toch zo dicht mogelijk benaderd worden. Ook kan de ervaring van de originele tentoonstelling juist tot op zekere hoogte gereconstrueerd worden door te kijken welke ervaring de conservator van de originele tentoonstelling aan het publiek wilde meegeven en deze proberen naar een meer moderne context te vertalen. Zodra dit vertalen grote vormen begint aan te nemen komen we echter op het gebied van de heropvoering. Op deze theoretische implicaties voor het onderzoek zal later, in hoofdstuk 4, worden teruggekomen. Voor nu kunnen de ideeën van Collingwood, zoals hier genuanceerd en aangepast, dienen als uitgangspunt voor het kijken naar de case studies.

Stand van zaken

De problematiek bij het benaderen van reenactment als een reconstructie blijkt groot. De voordelen van deze benadering zijn niet in staat tegen deze problematiek op te boksen, waardoor het er op lijkt dat deze benadering niet de beste van de twee zal zijn. Dit zal verder moeten blijken door het analyseren van de case studies met behulp van onder andere de ideeën van R.G. Collingwood, hoewel sterk genuanceerd.

²⁷ Dray, William H. *History as Re-enactment: R.G. Collingwood's Idea of History*. Oxford: Clarendon, 1999. p. 37.

²⁸ Saari, Heikki. “Re-enactment : a study in R. G. Collingwood’s philosophy of history.” In: *Acta Academiae Aboensis* ser. A. vol. 63, nr. 2. Abo: Abo Akademi, 1984. p.34.

3. Reconstructies van *When Attitudes Become Form* en *Op Losse Schroeven*

In hoeverre kunnen de reenactments van *When Attitudes Become Form* en *Op Losse Schroeven* als reconstructies worden gezien? In de inleiding is al kort stilgestaan bij het punt dat reenactments van tentoonstellingen nooit alleen een reconstructie of een heropvoering zijn, maar dat er elementen van beide vormen aanwezig zijn. Vaak voert echter wel één van de twee vormen de boventoon.

In het vorige hoofdstuk zijn de intenties van de curatoren belangrijk gebleken. Door deze te bekijken kunnen alle drie elementen van het vorige hoofdstuk aan de orde komen bij de case studies: de ervaring (en het opnieuw willen opwekken hiervan), de relatie tussen de reenactment en het origineel en ten derde de mate waarin rekening wordt gehouden bij de reenactment met de intenties van de oorspronkelijke curatoren.

Bij deze case studies zal worden uitgegaan van de informatie uit het boek van curator Christian Rattemeyer, *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*. In dit boek heeft Rattemeyer door zijn onderzoek alle informatie over de twee tentoonstellingen samengebracht. Veel van de informatie over de gelijkenissen tussen de twee tentoonstellingen en de ideeën van de curatoren van de oorspronkelijke tentoonstellingen komt uit het onderzoek van Rattemeyer. Hiernaast is ook naar de teksten uit de catalogi gekeken om de intenties van de curatoren rechtstreeks na te lezen. Door het te hebben over de reenactments van deze tentoonstellingen tracht dit onderzoek om op de kennis van Rattemeyer voort te bouwen.

Om eerst te kijken naar de intenties van de originele curatoren, Harald Szeemann en Wim Beeren, moet worden terug gegaan naar de oorspronkelijke tentoonstellingen. Beiden vonden bijna tegelijkertijd plaats in het jaar 1969: *When Attitudes Became Form* van 22 maart tot 27 april en *Op Losse Schroeven* van 15 maart tot 27 april. De tentoonstellingen waren in verschillende Europese landen te zien, respectievelijk in Zwitserland en Nederland. De overeenkomsten tussen beide tentoonstelling eindigen echter niet bij het feit dat ze rond dezelfde tijd plaats vonden. Beiden leken een soortgelijk doel na te streven en lieten daarom ook veel werk van dezelfde kunstenaars zien. Agenda's van de conservatoren van rond die tijd tonen volgens Rattemeyer aan dat Szeemann en Beeren veel ateliers van dezelfde kunstenaars bezocht hebben tijdens het maken van hun selectie voor de tentoonstelling. Ook de receptie van de tentoonstellingen laat zien dat het publiek de twee tentoonstellingen met elkaar in verband bracht. De twee werden vaak samen gerecenseerd of de recensies werden in bladen vlak naast elkaar geplaatst; critici zagen beide tentoonstellingen vaak als “companion shows”.²⁹ *Op Losse Schroeven* verwees zelfs naar de tentoonstelling in Bern in de catalogus voor de tentoonstelling.³⁰

Als beide tentoonstellingen inderdaad zoveel met elkaar gemeen hadden, wat was dan de vergelijkbare intentie achter beide tentoonstellingen? Het antwoord op deze vraag is uit de teksten van beide curatoren in de catalogi te halen. Beide curatoren spreken over het willen tonen van de kunst van hun tijd. Szeemann en Beeren zagen beiden een verandering in de kunstwereld en vonden het belangrijk om deze nieuwe vormen van kunst door middel van een tentoonstelling te tonen.

²⁹ Rattemeyer, Christian. *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*. Londen: Afterall, 2010. p. 16.

³⁰ Beeren, W. A. L. *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1969.

Szeemann heeft het in zijn tekst vooral over kunst die zich tegen de vorm wil keren. Het gaat bij deze nieuwe soort kunst volgens hem niet langer over de visuele ervaring, maar over het idee achter de kunst. Kenmerken die hij noemt voor deze nieuwe kunstvorm zijn onder andere een hoge mate van persoonlijke en emotionele betrokkenheid bij het werk van de kunstenaar, het gebruik van alledaagse materialen of zelfs de natuur als materiaal en minder interesse in het resultaat van het artistieke proces.³¹ Het medium is niet langer belangrijk, het gaat bij deze kunst er niet om waar het kunstwerk van is gemaakt. Het gaat om de gedachte achter het kunstwerk: de concepten en ideeën van de kunstenaar en het proces van het maken van het werk. Szeemann stelt dan ook:

“Werke, Konzepte, Vorgänge, Situationen, Information (wir haben bewusst die Ausdrücke Objekt und Experiment vermieden) sind die < Formen >, in denen sich diese künstlerischen Haltungen niedergeslagen haben. Es sind < Formen >, die aus keinen vorgefassten bildnerischen Meinungen, sondern aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorganges entstanden sind. Dieser diktiert auch die Wahl des Materials und die Form des Werkes als Verlängerungen der Geste.”³²

Bij deze nieuwe vorm van kunst leiden de gedachten achter het werk en het artistieke proces tot de keuze voor vorm en materiaal in plaats van andersom. Dit komt in de ondertitel van de tentoonstelling terug: *Live In Your Head. When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information*.

Wim Beeren lijkt geen bepaalde definitie te hebben van de kunstvorm die hij aan het publiek wil tonen. De enige beschrijving die hij lijkt te geven in de catalogus is dat de vorm van kunst waar hij het over heeft verandering en contrast als het belangrijkste principe en uitgangspunt neemt.³³ Hierna beschrijft Beeren echter veel verschillende vormen van kunst die hier niet allemaal een directe relatie mee lijken te hebben. Toch hebben de verschillende voorbeelden van kunst die hij beschrijft in zijn tekst overeenkomsten met het soort kunst dat Szeemann toont. Beeren heeft het bijvoorbeeld over kunst die een relatie tot de ruimte wil aannemen, waardoor de ruimte ook onderdeel wordt van het artistieke proces. Ook heeft hij het over veel kunstenaars voor wie het idee of de uitvoering belangrijker is dan het uiteindelijke product: tevens een belangrijk punt binnen de beschrijving van Szeemann. Het belangrijkste punt is echter dat Beeren, net als Szeemann, zich bij deze tentoonstelling compleet wil richten op nieuwe ontwikkelingen in de kunst. De titel *Op Losse Schroeven* heeft hierbij voor hem meerdere betekenissen: aan de ene kant doelt het op het feit dat de connecties tussen de verschillende werken die worden tentoongesteld erg ‘los’ zijn waardoor het voor sommige mensen lastig zou kunnen zijn om de verbanden te ontdekken, maar hij doelt vooral op het feit dat de kunstwereld volgens Beeren op dat moment “op losse schroeven” staat. Omdat kunst zich steeds minder in vaste stromingen laat opdelen is de kunstwereld veel losser geworden: er valt weinig grip meer op de kunst te krijgen om het zo netjes op te delen. Zelfs het hele concept van kunst wordt op dat moment volgens de curator bevraagd.³⁴

³¹ Szeemann, Harald. *Live in Your Head: Kunsthalle Bern 22.3.-27.4.1969; When Attitudes Become Form; Works-concepts-processes-situations-information*. Berne: Stämpfli, 1969.

³² Szeemann, Harald. *Live in Your Head: Kunsthalle Bern 22.3.-27.4.1969; When Attitudes Become Form; Works-concepts-processes-situations-information*. Berne: Stämpfli, 1969.

³³ Beeren, W. A. L. *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1969.

³⁴ Zie noot 33.

Duidelijk is dus dat beide curatoren een nieuwe ontwikkeling binnen de kunst van hun tijd wilden tonen in hun tentoonstellingen. Hierbij wordt meteen ook de problematiek van het reconstrueren van deze tentoonstellingen zichtbaar, vooral met betrekking tot het herbeleven van de ervaring van het bezoeken van de tentoonstellingen. Het zijn namelijk zeer tijdsgebonden tentoonstellingen. Beiden gaan over ontwikkelingen die in hun eigen tijd relevant en nieuw waren: deze ontwikkelingen verdienden een tentoonstelling omdat ze daarvoor nog nooit in een dergelijk verband waren getoond. Maar nu de tentoonstellingen ruim veertig jaar later opnieuw getoond worden, zijn deze ontwikkelingen al lang weer achterhaald. Kunnen dergelijke tentoonstellingen wel veel later opnieuw worden reconstrueerd? Hiervoor moet individueel naar de reenactments van beide tentoonstellingen gekeken worden.

Bij *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* lijkt het er op dat de tentoonstelling van vroeger zo precies mogelijk is gereconstrueerd. De locatie van de tentoonstelling is veranderd van de Kunsthalle in Bern naar een oud Palazzo gebouw in Venetië. Op het eerste gezicht lijkt dit een zeer ingrijpende verandering, aangezien er van een museumgebouw met een white cube inrichting is overgegaan naar een historisch gebouw met verschillende ornamenten. Maar dit verschil is meteen ook weer weggewerkt: in het Palazzo zijn overal witte wanden opgesteld en muren gewit zoals te zien in afbeelding 1, waardoor de sfeer van de “white cube” in de Kunsthalle opnieuw op een geheel andere plaats is opgebouwd.



Afbeelding 1: De witte wanden voor de tentoonstelling *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* in het Palazzo. Op de achtergrond is in de gang nog een oude muurschildering zichtbaar die gewoonlijk overal in het oude gebouw te zien zijn.

Ook is er bij de reenactment geprobeerd om zoveel mogelijk van de originele kunstwerken opnieuw te tonen. In de catalogus is een tabel opgenomen met alle werken die bij *When Attitudes Become Form* te zien waren, en bij deze tabel is een rij inbegrepen waarin staat of deze werken ook op de huidige tentoonstelling te zien zijn of niet.³⁵ Hierdoor is te zien dat de meeste werken inderdaad ook in Venetië te zien waren. Bij sommige werken die meer uitvoeringen ter plekke waren dan objecten staat er ook bij vermeld dat deze bij de tentoonstelling in 2013 ‘gereenact’ zijn. Toch valt door deze lijst af te leiden dat de tentoonstelling geen perfecte kopie was van het origineel. Bij sommige werken staan de woorden “not exhibited”. Dit betekent dat er meerdere objecten van de oorspronkelijke opstelling misten. Aangezien kunstwerken vaak zo worden opgesteld dat ze een bepaalde relatie met elkaar aan gaan, waren deze relaties bij de reenactment anders of zelfs helemaal niet aanwezig. Van sommige andere werken die niet voor de tentoonstelling beschikbaar waren zijn vervangingen gebruikt. Soms gaat het hierbij om recente versies van een ouder werk, bijvoorbeeld *Rope Piece* van Bill Bollinger dat door een kopie uit 2011 is vervangen. Kunstwerken werden in sommige gevallen ook vervangen door een geheel andere versie van het werk die er ook, in meer of mindere mate, anders uit zag. Het werk *Untitled* van Michael Buthe werd vervangen door een ander werk met dezelfde titel uit hetzelfde jaar, maar dit werk was van een ander materiaal gemaakt.³⁶ Ook had dit werk andere afmetingen, waardoor het werk breder en minder hoog was dan het origineel.

Natuurlijk is het goed een poging te doen om een werk dat niet verkregen kan worden te vervangen door een soortgelijk werk, maar het blijft een lastig punt. Uiteraard kan je het nieuwe object niet als hetzelfde kunstwerk ervaren als het van ander materiaal gemaakt is of andere afmetingen heeft. Juist door de wens om een zo zorgvuldig mogelijke reconstructie te willen maken, wordt er op deze manier aan de geest van het origineel voorbij gegaan. Zelfs als kunstwerken door een vergelijkbaar ander kunstwerk worden vervangen, blijft het een ander kunstwerk. Het gaat andere relaties aan met de andere kunstwerken en de ruimte dan het origineel. Wat hebben de curatoren in hun eigen woorden hier over te zeggen?

In ieder geval lijkt het er op dat de curatoren van deze tentoonstelling, namelijk Germano Celant, Thomas Demand en Rem Koolhaas, met deze tentoonstelling inderdaad een reconstructie probeerden te maken van de originele tentoonstelling uit 1969. In het persbericht over de tentoonstelling wordt het woord letterlijk gebruikt: “In a surprising remaking, the project reconstructs *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, a show curated by Harald Szeemann at the Bern Kunsthalle in 1969, [...]”³⁷ In hetzelfde persbericht wordt ook gesproken over het feit dat er geprobeerd wordt om de bezoekers te tentoonstelling opnieuw te laten beleven ondanks het feit dat de tentoonstelling vanuit het verleden naar het heden is geplaatst. De wens om de tentoonstelling als reconstructie opnieuw te tonen kwam natuurlijk ook voort uit de wens om een groot publiek te trekken. Tijdens de Biënnale was er al een groot kunstpubliek aanwezig in Venetië waarvan sommigen al van het origineel hadden gehoord door de grote roem die het ooit had verworven: de curatoren moeten gedacht hebben dat het publiek meteen de kans zou aangrijpen om de belangrijke tentoonstelling opnieuw te zien zoals deze vroeger ook te beleven was.

³⁵ Celant, Germano, Thomas Demand, Rem Koolhaas, en Harald Szeemann. *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*. p. 549.

³⁶ Het bestond uit hout, doek en gips in plaats van hout, doek en verf.

³⁷ “Fondazione Prada: “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013””. *Fondazione Prada*. Stichting Fondazione Parada, n.d.

De curatoren willen de ervaring dus zo letterlijk mogelijk opnieuw creëren, zo precies dat volgens hen geen foto's of filmpjes van de tentoonstelling uit 1969 meer nodig zouden zijn. Op zich is het een interessante beslissing geweest om geen foto's van de vorige tentoonstelling in de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* te tonen, aangezien de catalogus voor deze tentoonstelling juist wel veel foto's van de originele tentoonstelling bevat naast de foto's van de huidige tentoonstelling die er ook in opgenomen zijn. Tevens vormt dit een contrast met de reenactment van *Op Losse Schroeven*, waar straks op in zal worden gegaan.

Voor nu is het eerst belangrijk te realiseren dat de besproken problematiek over het letterlijk opnieuw creëren van een tentoonstelling uit het verleden bij deze tentoonstelling een grote rol speelt, aangezien de huidige curatoren niets aan de inhoud van de tentoonstelling hebben willen veranderen. Hoewel deze tentoonstelling veertig jaar later plaats vindt, worden nog steeds de kunststromingen getoond die in de tijd van het origineel nieuw en relevant waren. Het persbericht noemt dit dan ook letterlijk:

“The purpose is to revisit, with the same intensity and energy, the Post-Pop and Post-Minimalist Art research of the time, ranging from Process Art to Conceptual Art, Arte Povera and Land Art, that was developed internationally during the mid-1960s, [...]”³⁸

Op deze manier komt de tentoonstelling automatisch verder van de bezoekers af te staan, aangezien voor hen er geen behoefte meer is aan een onderzoek naar deze “nieuwe” kunststijlen. Deze stromingen zijn voor hen niet nieuw meer: waarschijnlijk hebben ze al veel over deze bewegingen in het verleden gelezen en gezien. Of de ervaring van de bezoekers van deze tentoonstelling hetzelfde is als die in het verleden valt dus te bevragen. Ze voelen in ieder geval niet meer dezelfde nieuwsgierigheid en het enthousiasme van een nieuwe ontdekking die de bezoekers veertig jaar geleden wel gevoeld kunnen hebben. Voor de huidige bezoekers wordt alleen maar iets wat ze in grote lijnen herkennen herhaald.

Bij het bekijken van de teksten in de catalogus wordt duidelijk dat de curatoren zich wel bezig hielden met de problematiek van de reconstructie: ze vragen zich af of het mogelijk is om een tentoonstelling uit het verleden te reconstrueren. Toch lijken ze desondanks voor een letterlijke reconstructie te hebben gekozen, juist omdat ze het publiek de ervaring uit het verleden opnieuw wilden doen herbeleven. Zeer waarschijnlijk speelden de al genoemde redenen over het trekken van een groot publiek een grote rol, maar deze worden niet letterlijk in deze teksten genoemd. Miuccia Prada, de organisator van de tentoonstelling, stelt al in een van de eerste teksten in de catalogus dat bij de eerste gesprekken met de curatoren meteen is gekozen voor deze aanpak, omdat het hen de nieuwste en meest interessante leek. Ze noemt dit zelf de “leap in time approach”, waarmee Prada bedoelt dat de reconstructie zo identiek mogelijk aan het verleden moest zijn, alsof het direct uit het verleden naar het heden was gehaald.³⁹ Ook schrijft ze dat er een fysieke immersie in de originele tentoonstelling zou moeten ontstaan. Vervolgens noemt ze wel kort dat de curatoren zich bezig wilden houden met de verschillen die zouden ontstaan wanneer het hedendaagse publiek met de kunstwerken van vroeger geconfronteerd zou worden, maar het lijkt wel alsof dit punt hierna onmiddellijk weer vergeten wordt. Ook Germano Celant stelt in een interview dat ze het verleden weer

³⁸ “Fondazione Prada: “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013””. *Fondazione Prada*. Stichting Fondazione Prada, n.d.

³⁹ Prada, Miuccia en Patrizio Bertelli. In: *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*.

opnieuw wilden laten leven: “The intention was not to go back and adapt history to our space, but to bring back the past exactly as it was.”⁴⁰

In de teksten van de catalogus lijkt de focus dus meer te liggen op de precieze reconstructie. Hoewel de problematiek wel wordt aangestipt op bepaalde punten, laten de curatoren deze uiteindelijk links liggen. Het overgrote deel van de problematiek van de reconstructie waar ze zich mee bezig houden gaat meer over de fysieke problemen die hierbij ontstaan: wat je moet doen indien je bepaalde kunstwerken niet opnieuw kan laten zien, hoe je dezelfde tentoonstelling op een heel andere locatie kan tonen, enzovoort.

Misschien zijn de curatoren niet geheel geïnteresseerd in deze problematiek omdat ze een ander idee hebben over de ervaring van de tentoonstelling dan je in eerste instantie zou verwachten. Voor hen lijkt deze ervaring niet te gaan om de oorspronkelijke intentie achter de originele tentoonstelling, namelijk een indrukwekkend en verbazend gevoel meegeven dat ontstaat door het zien van nieuwe ontwikkelingen in de kunstwereld die bij elkaar zijn gebracht, maar om een letterlijke ervaring van de tentoonstelling zelf: de ervaring van *When Attitudes Become Form*.

Dit hangt dan ook samen met de tweede reden die in het vorige hoofdstuk genoemd is om een reenactment te maken van een tentoonstelling uit het verleden: om de originele tentoonstelling opnieuw in de aandacht te brengen of te benadrukken hoe belangrijk deze is geweest. De curatoren noemen *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* in deze teksten vaak een eerbetoon aan Szeemann: “It is certainly a tribute to Szeemann's curatorial vision, to his ability to comprehend and exhibit a radical moment in contemporary existence.”⁴¹ Ook het persbericht over de tentoonstelling weidt flink uit over waarom de manier van cureren van Szeemann zo speciaal was dat het opnieuw gezien verdiende te worden:

“[...] to point up the contribution made by Harald Szeemann, a curator capable of thinking beyond the limitations fixed by critics' labels and the theoretic associations of his time. In particular, the focus has been on the fluid and mutable development of art, with the purpose of exploring the physical and conceptual horizons of material and immaterial visual language, set in a multiform and continuously changing territory that transcends the immutable nature of the art object. Characterised by a new approach where everything was left to the liberating process of doing, where the viewer was not impeded by boundaries, protection systems, pedestals or perimeters, the exhibition became a dialectical field of encounter between the individual artists and the curator, between the event and the architecture: a place where the works formed links with each other, in a kind of continuously evolving organic weave.”⁴²

Het is dus duidelijk dat de curatoren de nadruk proberen te leggen op hoe belangrijk de tentoonstelling was en dat Szeemann een zeer bijzondere curator was. Waarschijnlijk gaat het hierbij ook om meer bezoekers en publiciteit te krijgen door het gebruik van een grote naam als die van Szeemann, maar het blijft een feit dat ze zijn belang en kwaliteiten in al hun teksten benadrukken.

⁴⁰ Celant, Germano. “Why and How A Conversation with Germano Celant.” In: *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*. p. 405.

⁴¹ Celant, Germano. “Why and How A Conversation with Germano Celant.” In: *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*. p. 395.

⁴² “Fondazione Prada: “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013”.” *Fondazione Prada*. Stichting Fondazione Prada, n.d.

Dezelfde gedachtegang is ook te zien bij de reenactment van *Op Losse Schroeven*. Ten eerste is het duidelijk dat met deze tentoonstelling een poging werd gedaan om een reconstructie te maken van de oorspronkelijke tentoonstelling in plaats van er een nieuwe wending aan te geven. Er is bijvoorbeeld gekozen om zoveel mogelijk van de oorspronkelijk aanwezige kunstwerken opnieuw te tonen. In sommige gevallen was dit niet mogelijk, aangezien er veel vergankelijke kunstwerken tussen zaten zoals de performance van Laurence Weiner waarbij hij vuurwerk afstak net buiten Amsterdam. Toch heeft het museum geprobeerd ook deze kunstwerken nog bij de tentoonstelling te betrekken, bijvoorbeeld door het werk *Amsterdam Project* van Robert Morris opnieuw uit te voeren. Hierbij werd brandbaar materiaal uit de stad verzameld en in het museum geplaatst zodat het op de laatste dag van de tentoonstelling in brand kon worden gestoken. Bij de beschrijving in het persbericht van de tentoonstelling blijkt wel dat er is nagedacht over de hedendaagse relevantie van deze kunstwerken: er wordt namelijk op gewezen dat de boodschap van het werk van Morris, die volgens hen bestaat uit kritiek op het idee van de kunstenaar als meester en genie en ook op het belang van het object als kunstwerk, vandaag de dag nog steeds relevant is.⁴³

Ook is de wens om de tentoonstelling een reconstructie te maken te zien door het intensieve gebruik van archiefmateriaal zoals foto's en filmpjes bij deze reenactment. Net als bij *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* vond de reenactment van *Op Losse Schroeven* plaats op een andere locatie, hoewel in dit geval de afstand tussen beide locaties niet zo groot was: het was te zien in de linker benedenvleugel van het Stedelijk Museum, terwijl dezelfde tentoonstelling in 1969 te zien was in de rechter benedenvleugel. Hoewel in Venetië het probleem werd opgelost door de muren en kamers van de originele locatie opnieuw op te bouwen in een ander gebouw, pakte het Stedelijk Museum dit anders aan. Door middel van een virtuele tour konden bezoekers de tentoonstelling ook op de oorspronkelijke locatie bekijken, zelfs terwijl op dat moment een heel andere tentoonstelling (de schilderkunst presentatie *Bellevue*) in deze zalen aanwezig was. Ook de kunstwerken die zich buiten die zalen bevonden, zoals bij de trap, in het café en zelfs rondom het museumgebouw, waren in deze tour opgenomen. Deze virtuele tour kon worden beleefd op smartphones. Door het scannen van een QR-code in het museum of door het bezoeken van een speciale site kregen bezoekers toegang tot een tour waarbij in de zalen en op de andere locaties foto's en filmpjes werden getoond van de originele opstelling van veertig jaar geleden. Deze foto's werden zelfs begeleid door audiocommentaar van de medewerkers aan de tentoonstelling.⁴⁴ Op deze manier kon je, met behulp van wat fantasie, de tentoonstelling in de geheel oorspronkelijke staat weer zien.

Natuurlijk werd hierdoor niet dezelfde beleving opgeroepen. Niet alleen door het verschil in tijd dat afstandelijk werkt, zoals tevens bij *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* te merken was, maar ook door het gebruik van de foto's zelf. Natuurlijk geven deze foto's een goed beeld van de tentoonstelling, maar door een ruimte lopen die ingericht is met geheel andere werken en ondertussen kijken naar een foto van veertig jaar geleden kan niet de ervaring van het lopen door de tentoonstelling opnieuw oproepen. Binnen de theaterwetenschappen is er door de jaren heen ook veel kritiek geweest op het gebruiken van foto's of filmmateriaal bij het proberen te herinneren of analyseren van voorstellingen uit het verleden. Het wordt als problematisch gezien omdat foto's en video's altijd maar een beperkt

⁴³ "Nieuw in temporary stedelijk 2: recollections - op losse schroeven 28 jul 2011." *Stedelijk Museum Amsterdam*, n.d.

⁴⁴ De site is nog wel te zien via <http://oplosseschroeven.stedelijk.nl>, maar is nu geheel onbruikbaar. Een paar maanden geleden werkte de site nog en toen heb ik zelf ook de gelegenheid gehad om naar het beeldmateriaal te kijken.

beeld geven van de situatie: het is altijd een letterlijke inkadering van de wereld.⁴⁵ Je kan nooit de hele ruimte zien, maar alleen het gedeelte dat op de foto past.

Naast deze letterlijke inkadering is er ook een meer figuurlijke en subjectieve inkadering die plaats vindt bij het maken van deze foto's, namelijk het doel waarvoor bepaalde foto's worden gemaakt. Veel foto's zijn niet gemaakt om een tentoonstelling later te kunnen bestuderen, maar zijn vaak ter promotie of voor andere doeleinden gemaakt, waardoor de foto uiteindelijk een zeer subjectief beeld van de werkelijkheid kan geven. De theaterwetenschapper Christopher Balme heeft het over de problematiek van de esthetische kwaliteiten die bij deze foto's een rol spelen: "A good professional photographer will not attempt to merely 'document' a production but to produce images that are themselves products of an artistic process."⁴⁶ Afbeelding 2 is één van de foto's van de tentoonstelling uit 1969, maar bij het maken van deze foto heeft de fotograaf ook nagedacht over bijvoorbeeld de compositie van de foto, waardoor het niet compleet objectieve documentatie genoemd kan worden. Ook zijn technische limitaties hierbij te zien, zoals het gebrek aan kleurenfoto's. Het kan dus zijn dat de foto's die bij de tour van de reconstructie van *Op Losse Schroeven* zijn gebruikt een vertekend beeld geven van de tentoonstelling en dus afgezien van het tijdsverschil tussen de twee tentoonstellingen de bezoekers al een geheel andere ervaring geven. Hierdoor wordt de mogelijkheid van het maken van een precieze reconstructie alleen maar bemoeilijkt.



Afbeelding 2: Fotografische documentatie van de opbouw van een van de kunstwerken buiten het Stedelijk Museum voor *Op Losse Schroeven* in 1969.

⁴⁵ Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 2008. p. 135.

⁴⁶ Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 2008. p. 139.

Toch lijkt ook hier weer de precieze ervaring van veertig jaar geleden doen herbeleven niet de grootste motivatie voor de reenactment. Deze tentoonstelling werd namelijk in het Stedelijk Museum getoond als onderdeel van de serie *Recollections*. Dit was een serie van tentoonstellingen binnen het museum waarmee werd terug gekeken op bekende tentoonstellingen uit het verleden, waaraan naast *Op Losse Schroeven* ook *Bewogen Beweging* uit 1961 en *Dylaby* uit 1962 getoond werden. Het idee achter de serie was dat er opnieuw naar de tentoonstellingen gekeken werd om zo hun belang voor de kunstgeschiedenis en tentoonstellingsgeschiedenis te tonen. Margriet Schavemaker, hoofd Collecties en Onderzoek van het Stedelijk Museum en medewerker bij *Recollections*, stipt dit doel aan in *Metropolis M*:

“De vraag die daarbij leidend is, luidt: “Wat is de betekenis van deze tentoonstellingen voor het museum van de 21ste eeuw?” In de eerste aflevering wordt ingezoomd op twee tentoonstellingen uit de vroege jaren zestig: *Bewogen Beweging* (1961) en *Dylaby* (1962), die na vijftig jaar voor kunstenaars en curatoren nog steeds een bron van inspiratie zijn. Ze waren van groot belang voor de vernieuwing van de tentoonstellingspraktijk.”⁴⁷

Ook in het persbericht over *Recollections - Op Losse Schroeven* wordt het belang van de tentoonstelling voor de kunstgeschiedenis sterk benadrukt. Er is een flinke paragraaf gewijd aan de vernieuwingen die Wim Beeren door middel van deze tentoonstelling in 1969 wilde tonen, waarbij de tentoonstelling wordt neergezet als een tentoonstelling die in die tijd zeer nieuw en belangrijk was. Bij de reconstructie gaat het er opnieuw dus niet om dat het publiek de verbazing en vernieuwing van veertig jaar geleden weer ervaart, maar het wil ze juist op een meta-niveau doen kijken naar de oorspronkelijke tentoonstelling en het belang hiervan.

Toch wordt de problematiek van de reconstructie op deze manier niet geheel opgelost. Hoewel de curatoren zich zo proberen vrij te spreken van het hoeven aan te bieden van precies dezelfde ervaring als vroeger, blijft de vraag over of er op deze manier geen vertekend beeld van de originele tentoonstellingen wordt gegeven. Een beeld dat door deze reenactments zelfs de herinnering aan het origineel zou kunnen vervangen. Germano Celant stelt bijvoorbeeld wel dat de curatoren bij de reenactment van *When Attitudes Become Form* ook willen focussen op de minder positieve kanten van de tentoonstelling, zoals het gebrek aan vrouwelijke kunstenaars, maar toch komt er vooral een zeer positieve beeldvorming van beide tentoonstellingen in de persberichten naar voren.⁴⁸ De mindere punten van de tentoonstellingen worden onder het tapijt geveegd om de twee tentoonstellingen uiteindelijk een bijna mythische status te geven. Hierdoor wordt het oorspronkelijke beeld van de tentoonstellingen aangepast.

Ook moet hierbij gedacht worden aan de ideeën van R. G. Collingwood die aan het einde van het vorige hoofdstuk zijn besproken. Het is volgens hem niet mogelijk om acties te reconstrueren, maar alleen gedachtegangen. Reenactment gaat er niet om dat je alleen blindelings dezelfde handelingen uitvoert als in het verleden. Alleen de kunstwerken in dezelfde opstelling plaatsen of foto's te tonen in een tour door de originele locatie van de tentoonstelling zorgt dus niet voor een goede reenactment. Deze kan alleen bereikt worden door de gedachtegangen van de curatoren opnieuw na te gaan. Beeren en Szeemann wilden nieuwe bewegingen binnen de kunstwereld tonen in hun tentoonstellingen, en de reenactments van beide tentoonstellingen hebben niets meer met deze originele intentie te

⁴⁷ Schavemaker, Margriet. “Recollections in het Stedelijk.” *Metropolis M* 2 (2011).

⁴⁸ Celant, Germano. “Why and How A Conversation with Germano Celant.” In: *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*. p. 396.

maken. De reenactments lijken over de tentoonstellingen zelf te willen gaan, maar door dit te doen gaan ze voorbij aan het originele effect van de tentoonstellingen. *When Attitudes Become Form* en *Op Losse Schroeven* wekten verbazing op, ze wilden iets tonen wat nog nooit eerder gezien was. De reenactments laten echter ontwikkelingen zien uit het verleden die vandaag de dag veel minder relevant of zelfs historisch zijn te noemen. In plaats van in de praktijk te tonen waarom deze tentoonstellingen zo belangrijk en in hun tijd zeer nieuw waren, wordt er alleen in persberichten en andere teksten over gesproken. Hierdoor schieten deze reconstructies uiteindelijk hun doel voorbij.

Stand van zaken

Hoewel het er op lijkt dat de reenactments zichzelf benaderen als reconstructies in plaats van heropvoeringen, weten ze de problematiek van deze benadering maar kort aan te stippen en wordt er daarna niets meer mee gedaan. Door hun wens om nauwkeurige reconstructies te zijn, schieten ze aan de intenties van de oorspronkelijke curatoren voorbij. Hieruit vloeit de vraag voort of de benadering van reenactment als heropvoering dus inderdaad beter is, wat vervolgens onderzocht moet worden.

4. De tentoonstelling heropgevoerd

Een mogelijke oplossing voor deze problematiek is te vinden bij het idee van de reenactment als heropvoering. Een korte beschrijving van dit idee is al in het eerste hoofdstuk langsgekomen, maar er is eerst nog iets aan toe te voegen. Er gaat nog een belangrijke stap vooraf aan het denken over tentoonstellingen als heropvoeringen waarbij de originele tentoonstelling gebruikt wordt als een soort theatertekst om op voort te bouwen: namelijk hoe tentoonstellingen vergeleken kunnen worden met theaterstukken. Op het eerste zicht lijken de twee niet vergelijkbaar: bij een theatertekst gaat het om een vaste tekst, maar bij een tentoonstelling gaat het niet alleen het bij elkaar brengen van de werken, maar ook om de oorspronkelijke intenties van de curatoren en de context van die tijd. Doordat er bij theatervoorstellingen wordt uitgegaan van een tekst, wordt daarbij niet in alle gevallen ook op deze context gelet.

De reenactment van de originele tentoonstelling wordt uiteindelijk dus gebaseerd op herinneringen aan de tentoonstelling. We zagen dit al bij het idee van de reenactment als reconstructie: deze reconstructie wordt gebaseerd op – hoewel niet altijd geheel objectieve – foto's en filmpjes die ook door bezoekers gemaakt kunnen zijn. Bij het opnieuw opvoeren van een theaterstuk hoeft alleen van de originele tekst te worden uitgegaan, maar een tentoonstelling is meer dan alleen het concept en de werken: het gaat ook om de gedachtegang van de oorspronkelijke curator, om de herinneringen en ideeën die het publiek van de tentoonstelling heeft, om de receptie van de tentoonstelling in de media en alles rondom het origineel. Er lijkt dus een groot verschil tussen de twee te zijn: de een is alleen maar een tekst, maar de ander is veel meer dan dat. Het is een gebeurtenis.

Toch lijken deze twee dingen niet zover uit elkaar te liggen als op het eerste gezicht gedacht zou kunnen worden. Theaterwetenschappers als Erika Fischer-Lichte zagen in de jaren zestig een nieuwe trend binnen de theaterwereld en de theaterwetenschappen ontstaan, namelijk de “performative turn”. Dit is een nieuwe wending binnen het theater waarbij de voorstellingen zich steeds meer gingen richten op wat er op het podium gebeurde in plaats van zich vooral op

de theatertekst te richten zoals voorheen.⁴⁹ De theaterwetenschappen volgden deze wending ook: het voldeed niet meer om bij analyses alleen of vooral van theaterteksten uit te gaan als dit niet langer meer aansloot bij wat er in de praktijk plaats vond.

Erika Fischer-Lichte gaat hierbij in op een voorbeeld dat balanceert tussen de werelden van theater en beeldende kunst, namelijk het werk van de Servische kunstenares Marina Abramović. De artieste maakte veel voorstellingen waarbij de theatertekst, als deze al door haar geschreven zou zijn voor de voorstellingen die beter performances genoemd konden worden, niet meer belangrijk was. Het ging om de gebeurtenis zelf, om de fysieke aanwezigheid van het publiek en de kunstenaar in dezelfde ruimte. Tijdens haar performances verwondt de kunstenares zichzelf vaak op een bepaalde wijze: ze knijpt een glas kapot in haar hand, ze kerft met een mes een ster in haar lichaam of ze tuigt zichzelf af met een zweep. Bij één van haar voorstellingen, namelijk de performance *Lips of Thomas* in 1975, sneed de artieste ook de vorm van een ster in haar buik. Hierna ging ze op een blok ijs liggen terwijl een verwarming langzaam het ijs smolt, maar tegelijkertijd deed deze hitte ook haar bloed sneller stromen. Een tijdje bleef ze daar zo liggen, maar toen snelden verschillende mensen uit het publiek naar het podium toe om haar met jassen te bedekken en haar van het podium af te halen.⁵⁰ Er is hier geen sprake van het produceren van een apart object dat later in de tijd opnieuw bekeken kan worden, zoals het geval is bij een traditionele theatertekst of kunstwerk. Het gaat om handelingen die echt uitgevoerd worden en het lichaam van Abramović echt aantasten, handelingen waarvan het publiek getuige is en uiteindelijk zelfs er onderdeel van wordt door haar te 'redden' en de performance te stoppen. De voorstelling wordt op deze manier dus een gebeurtenis, een "event": "Instead of a work of art that existed independently of her and the recipients, she created an event that involved everyone present."⁵¹

Deze performative turn is echter ook te zien bij volwaardige theatervoorstellingen. Bij een theatervoorstelling uit 2012 van het Rimini Protokoll genaamd *Lagos Business Angels* werd het publiek uitgenodigd om in gesprek te gaan met verschillende ondernemers uit Nigeria om van elkaar te kunnen leren en zaken te doen. Er is geen scheiding meer tussen het publiek en de acteurs: de twee groepen maken zelf een evenement door hun interactie.⁵² Op afbeelding 3 is een deel van deze voorstelling te zien, waarbij te zien is dat er zelfs geen podium meer is om een scheiding te maken tussen de groepen.

Voorstellingen worden dus steeds vaker gebeurtenissen, waardoor je ze kan gaan vergelijken met tentoonstellingen die ook gebeurtenissen zijn. In plaats van de artiest direct te confronteren met het publiek in dezelfde fysieke ruimte zoals bij performances en theatervoorstellingen, worden bezoekers geconfronteerd met objecten in de ruimtes van de museumzalen.

⁴⁹ Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge, 2008. p. 3.

⁵⁰ Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge, 2008. p. 11.

⁵¹ Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge, 2008. p. 17.

⁵² Meer informatieve over deze voorstelling is te vinden op de website van het Kunstenfestivaldesarts, waar het in 2012 onderdeel van was: <http://archive.kfda.be/2012/nl/projecten/lagos-business-angels>.



Afbeelding 3: Een ondernemer die mensen aan werk helpt in Lagos is in gesprek met het publiek van de theatervoorstelling *Lagos Business Angels*.

Hans-Thies Lehmann, een Duitse theaterwetenschapper, heeft geprobeerd het concept van de performative turn binnen de theaterwetenschappen verder te vangen in zijn ideeën over wat hij postdramatisch theater noemt. De term zelf geeft al aan dat het vrij nauw aansluit op de ideeën die ook in het eerste hoofdstuk aan de orde zijn gekomen. Het is post-dramatisch theater, theater na het drama, waarbij het begrip drama traditioneel wordt gezien als de theatertekst. Het feit dat theater in het algemeen vaak drama genoemd wordt, komt dan ook omdat drama de theaterwetenschappen en de theaterwereld lang overheerst heeft.⁵³ De theatertekst was de leidraad bij voorstellingen en ook bij het analyseren van deze voorstellingen binnen de theaterwetenschappen. Vandaag de dag zijn er echter steeds meer voorstellingen die juist de staging van de voorstelling steeds belangrijker vinden. Voorstellingen worden minder gezien als alleen een directe en getrouwe uitvoering van het drama en steeds meer als een gebeurtenis waarbij wel of niet van een theatertekst wordt uitgegaan. Lehmann blijft er echter van uitgaan dat er altijd een bepaalde vorm van een theatertekst een rol zal blijven spelen binnen het theater, ook het postdramatisch theater, maar dat deze niet meer de hoofdrol zal spelen binnen de voorstelling.⁵⁴

⁵³ Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 2008. p. 4.

⁵⁴ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vert. Karen Jürs-Munby. Londen: Routledge, 2006. p. 17.

Een concreet voorbeeld van postdramatisch theater is te zien bij de regisseur Brett Bailey die *MedEia* op de planken heeft gezet, zijn versie van het oude Griekse toneelstuk Medea. In plaats van het traditionele koor van het originele stuk staan drie vrouwen op het toneel die het verhaal becommentariëren door middel van zinnen die rechtstreeks uit popliedjes van vandaag de dag gehaald lijken te zijn. Het stuk is naar de moderne tijd gehaald en is in plaats van in Griekenland nu in Afrika geplaatst, waarbij problemen van nu als racisme, de Europese Unie en feminisme ook een rol spelen. Dit is al te zien in de korte beschrijving van het toneelstuk:

“Across Africa gangs of armed men crash through remote villages looking for booty, sex, adventure. Medea, a village priestess, burns all her bridges to follow Jason, the leader of one of these gangs, to the European metropol of Corinth. Ostracized and abandoned in this xenophobic capital, she is driven into depression with darkest repercussions...”⁵⁵

Brett Bailey heeft deze veranderingen aangebracht omdat hij iets anders met zijn versie van Medea wilde laten zien. Hij wil niet alleen maar het oude verhaal van Medea vertellen, maar ook het verhaal van het leven in Zuid-Afrika waar hij woont. Bailey stelt in eigen woorden:

“That's what I try to create with my work, I'm not interested in test tube life... life in a test tube, I'm interested in a life of collisions. [...] To give people an experience where they're faced with extraordinary conflicts and contrasts. I want to give people access to, uh, a space which is deeper than everyday life.”⁵⁶

Daarom gaat het toneelstuk over de zwarte Medea die verliefd wordt op de blanke Jason en met hem mee naar Europa gaat, waar ze vervolgens alleen maar gediscrimineerd en weggegooid wordt. Dit alles was in de oorspronkelijke toneeltekst anders. Ondanks het feit dat de focus ligt op elementen die niet onderdeel waren van het origineel, is het originele verhaal toch duidelijk herkenbaar en er wordt ook veel naar het Griekse drama verwezen in teksten over de tentoonstelling. Typische elementen van het oude Griekse drama komen ook terug, zoals het eerdergenoemde gebruik van een koor. Op deze manier is *MedEia* een reenactment van het stuk Medea van Euripides, maar geen directe reconstructie: het is een heropvoering waarbij de regisseur het oorspronkelijke drama gebruikt om zijn eigen verhaal te vertellen. Het uitgangspunt is hierbij niet alleen het origineel, maar in de eerste plaats de ideeën van de regisseur.

Hoe werkt deze theorie over postdramatisch theater dan in de praktijk bij de reenactment van tentoonstellingen? Er wordt door de curator gekeken naar de oorspronkelijke tentoonstelling: naar de ideeën van de curator en het concept voor de tentoonstelling, naar de receptie van de tentoonstelling, naar foto's en andere opnamen ervan, en alles wat zich om de tentoonstelling heen afspeelt. Uiteindelijk wordt dus gekeken naar het geheel van de tentoonstelling als gebeurtenis in de tijd, en dit wordt net als theaterteksten bij het postdramatisch theater als uitgangspunt genomen voor de reenactment, maar er wordt geen complete reconstructie van gemaakt. In plaats daarvan wordt er een draai gegeven aan de oorspronkelijke tentoonstelling.

⁵⁵ "medEia". *Third World Bun Fight*, 2010.

⁵⁶ Bailey, Brett en Frie Leysen. "Brett Bailey over zijn voorstelling MedEia." Video. *YouTube*. YouTube, 15 aug. 2012.

Ook speelt binnen het postdramatisch theater volgens Lehmann zelfreflectie een belangrijke rol. De tekst is niet langer meer het belangrijkste onderdeel van een toneelstuk, maar juist de gebeurtenis. Hierdoor kan gereflecteerd worden op het specifieke aan deze gebeurtenis en alle effecten hiervan:

“[...] the *theatre situation* forms a whole made up of evidence and hidden communicative processes. [...] scenic practice since the 1970s has made use of this basic given of theatre, has specifically reflected on it and directly turned it into the content and theme of its presentation. For the theatre shares with the other arts of (post)modernity the tendency for self-reflexivity and self-thematization.”⁵⁷

Dit is ook terug te zien bij het eerdere voorbeeld van de *Lagos Business Angels*. Een belangrijke tendens binnen de zelfreflectie van het postdramatische theater is het bevragen wat theater precies is en waar de grenzen van theater liggen. Bij *Lagos Business Angels* wordt communicatie als het belangrijkste element van theater gezien, waardoor dat juist wordt gebruikt om de ondernemers en het publiek met elkaar in gesprek te laten gaan en zaken te laten doen. Andere elementen van theater, zoals een podium of een fictief verhaal, worden minder belangrijk geacht en in dit geval zelfs weggelaten.

Zelfreflectie kan ook een belangrijke rol spelen bij de reenactment van tentoonstellingen. Eerder is al beschreven dat veel reenactments in het leven worden geroepen door een neiging van musea om steeds meer op tentoonstellingsgeschiedenis en de tentoonstellingspraktijk te reflecteren: waarom zouden deze onderdelen dan niet als uitgangspunt kunnen worden gebruikt voor de heropvoering van een tentoonstelling in plaats van ze alleen in de teksten rondom de tentoonstelling te behandelen?

Als laatste is er nog één element van veel reenactments dat binnen het concept van de heropvoering nog niet besproken is, namelijk het gebruik van foto's. Eerder is al gesteld dat foto's problematisch zijn bij het nastreven van een nauwkeurige reconstructie van een tentoonstelling. Dit komt omdat ze vaak het enige visuele overblijfsel zijn om een reconstructie op te kunnen baseren, maar toch niet objectief genoeg zijn om te gebruiken of geen goede indruk van de gebeurtenis zelf geven omdat het momentopnames zijn. Een gebeurtenis gaat verloren zodra die gebeurtenis voorbij is, omdat het alleen nog door middel van subjectieve herinneringen en momentopnames weer omhoog gehaald kan worden.

Theaterwetenschapper en expert in performance studies Rebecca Schneider spreekt in verband hiermee over het idee van “the archive”. Schneider ziet de westerse cultuur als een “archive culture” waarbij gebeurtenissen uiteindelijk verdwijnen, maar we toch bijna wanhopig overblijfselen van deze gebeurtenissen proberen te behouden:

“We understand ourselves relative to the remains we accumulate as indices of vanishment, the tracks we house, mark and cite, the material traces we acknowledge as remaining.”⁵⁸

⁵⁷ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vert. Karen Jürs-Munby. Londen: Routledge, 2006. p. 17.

⁵⁸ Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in times of Theatrical Reenactment*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2011. p. 97.

Toch worden deze overblijfselen nooit gezien als vervanging voor de oorspronkelijke gebeurtenis, omdat we de gebeurtenis altijd zien als iets dat verdwijnt. Zelfs in de beschrijvingen van performances binnen de wereld van de beeldende kunst wordt vaak naar de verdwijning en het verlies gewezen, zoals ook de curator Paul Schimmel doet in zijn essay *Leap into the Void*:

“Although there are instances of lighthearted irreverence, joy, and laughter in this work, there is always an underlying darkness, informed by the recognition of humanity’s seemingly relentless drive towards self-annihilation.”⁵⁹

Volgens Schneider hoeven we echter de documentatie die overblijft van een gebeurtenis niet te zien als iets wat een gebeurtenis die verdwenen is probeert vast te houden en hierin mislukt. Hoewel een gebeurtenis door middel van foto’s of films niet nauwkeurig of zelfs objectief herinnerd kan worden, kan het wel in het algemeen herinnerd worden. Wat men zich hierbij moet realiseren, is dat de foto’s niet gezien moeten worden als een objectieve vastlegging van een gebeurtenis, aangezien dit vrijwel onmogelijk is. In plaats daarvan moeten de foto’s benaderd worden als iets wat een gebeurtenis op een bepaalde manier vastlegt:

“And yet, in privileging an understanding of performance as a refusal to remain, do we ignore other ways of knowing, other modes of remembering, that might be situated precisely in the ways in which performance remains, but remains differently?”⁶⁰

Op deze manier kunnen foto’s ook gebruikt worden binnen een postdramatische benadering van reenactment. Juist omdat foto’s de originele tentoonstelling op een bepaalde subjectieve manier tonen, kunnen ze gebruikt worden bij een heropvoering die vooral een bepaald aspect van de originele tentoonstelling wil gebruiken of uitlichten. Ook kunnen foto’s een belangrijke rol spelen bij zelfreflectie of zelfthemativering van tentoonstellingen, bijvoorbeeld juist door een reenactment te maken met als thema hoe goed foto’s wel of niet een tentoonstelling uit het verleden hebben kunnen vastleggen.

Volgens het principe van postdramatisch theater zouden heropvoeringen van tentoonstellingen de oorspronkelijke tentoonstellingen dus vooral als bron moeten gebruiken en niet als doel, waarbij het principe van reflectie op de oorspronkelijke tentoonstelling of tentoonstellingen in het algemeen een grote rol kan spelen. Op deze manier kan de problematiek van de reconstructie ontweken worden en een nieuwe en frisse blik op de originele tentoonstelling worden geworpen, bijvoorbeeld door de tentoonstellingen met een bepaald thema naar voren te brengen. Hierdoor kan het het origineel weer interessant en relevant worden.

Toch is deze benadering toch niet geheel zonder risico. Deze vorm van reenactment kan uiteindelijk uit de hand lopen, bijvoorbeeld als de boodschap van de curator van de reenactment zo sterk wordt uitgedragen dat men het origineel uit het oog verliest. Op deze manier is het geen reenactment meer, omdat het bijna niet meer gebaseerd is op een eerdere tentoonstelling. Een curator zou zich altijd moeten afvragen waarom hij of zij juist een bepaalde tentoonstelling tot reenactment maakt, zodat het origineel niet alleen maar een middel wordt op een bepaalde boodschap uit te dragen of een bepaald thema aan te kaarten.

⁵⁹ Schimmel, Paul. “Leap Into the Void: Performance and the Object.” In: *Out of Actions: Between Performance and the Object*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998. p. 17.

⁶⁰ Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in times of Theatrical Reenactment*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2011. p. 98.

Stand van zaken

Het benaderen van reenactment als heropvoering blijkt ook niet zonder risico. Toch lijkt het minder problematiek met zich mee te brengen dan de benadering van de reconstructie. De vraag blijft echter of dit concept van de heruitvoering ook in de praktijk bij tentoonstellingen toe te passen is. Zien de meeste reenactments van tentoonstellingen in de praktijk zichzelf niet meer als reconstructies dan als heropvoeringen? Om dit te onderzoeken moet met dit nieuwe model opnieuw naar de case studies gekeken worden.

5. Reconstructie met een spiegel: *When Attitudes Become Form* en *Op Losse Schroeven*

Tijdens het beschrijven van beide vormen van reenactment werd al gesteld dat meestal beide vormen in bepaalde mate aanwezig zijn bij een tentoonstelling. Tentoonstellingen zijn vrijwel nooit maar één van de twee vormen, hoewel ze vaak wel een voorkeur lijken te hebben voor reconstructie of heropvoering. Het is al duidelijk gebleken dat de reenactments van *When Attitudes Become Form* en *Op Losse Schroeven* voor het grootste deel reconstructies zijn van de oorspronkelijke tentoonstellingen en zich ook neerzetten als reconstructies in persberichten en andere teksten. Hierbij valt nog wel te vragen in hoeverre deze reenactments ook enige elementen bevatten van de reenactment als heropvoering. Zijn elementen van het model van de heropvoering dat in het vorige hoofdstuk is beschreven ook hier te vinden?

Ten eerste is het duidelijk dat er geen tekenen van een heropvoering met een thema aanwezig zijn bij deze tentoonstellingen. Er worden geen bepaalde thema's of aandachtspunten van de originele tentoonstellingen naar voren gebracht in de beschrijving van de nieuwe tentoonstellingen en ook de makers zelf kaarten geen ander thema aan in hun teksten of interviews. Hoewel het mogelijk is geweest bij de reenactment van *Op Losse Schroeven* om de foto's en de problematiek hieromheen te thematiseren, is hier in de tentoonstelling niets mee gedaan. De foto's worden alleen maar gepresenteerd als een manier om de tentoonstelling opnieuw te beleven, zoals ook op de website over de tentoonstelling staat beschreven:

“Virtuele reconstructietour door *Op Losse Schroeven*

Na afloop van een bezoek aan de Recollections tentoonstelling kunnen bezitters van een smartphone een virtuele tour volgen, waarmee zij *Op Losse Schroeven* kunnen herbeleven in de zalen waar deze tentoonstelling in 1969 plaatsvond. [...] De Nederlandstalige, virtuele tour biedt een precieze reconstructie op basis van historische foto's en wordt begeleid door audio, ingesproken door hoofd collecties en onderzoek Margriet Schavemaker en conservator Bart Rutten.”⁶¹

De problematiek die foto's met zich meebrengen, vooral in het verband met het opnieuw aanbieden van dezelfde ervaring als veertig jaar geleden, wordt dus zelfs nergens kort genoemd. Het lijkt hierdoor alsof de curatoren hebben aangenomen dat foto's zonder twijfel een objectieve weergave van de tentoonstelling zouden kunnen geven.

Hoewel op deze gebieden geen elementen van een heropvoering bij de reenactments aanwezig lijken te zijn, is hier toch wel degelijk niet alleen sprake van een reconstructie. Het wordt zoals gesteld niet verregaand gethematiseerd, maar de makers lijken duidelijk een soort meta-

⁶¹ "Nieuw in temporary stedelijk 2: recollections - op losse schroeven 28 jul 2011." Stedelijk Museum Amsterdam, n.d.

niveau in gedachten te hebben bij de presentatie van de reenactments. In de teksten van de makers van beide nieuwe tentoonstellingen is veel aandacht te vinden voor een discours over tentoonstellingen en tentoonstellingsgeschiedenis. Bij *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* lijkt het vooral te gaan om de vraag over hoe een tentoonstelling uit het verleden te bestuderen of opnieuw te creëren valt. In de inleidende tekst van Miuccia Prada in de catalogus wordt dit onderwerp aangestipt:

“This event falls within the debate on the significance of an art exhibition as a medium of knowledge and object of study, and does so in the hope of offering a theoretical contribution to the analysis of aesthetic relationships between the various works in a display, and between the body of the works as a whole and the exhibition space it is housed in.”⁶²

Daarnaast spreken de andere curatoren in de catalogus ook veel over het idee en de mogelijkheid van reenactment. Er is veel aandacht voor de manier waarop ze de muren van de Kunsthalle Bern hebben nagebouwd in Venetië en hoe ze een precieze reconstructie hebben geprobeerd te maken aan de hand van foto's. Er was bij de curatoren zeer veel aandacht voor deze foto's in het algemeen: ruim een derde van de catalogus bestaat alleen al uit foto's van de tentoonstelling uit 1969, alsof ze willen aantonen hoe goed ze wel niet onderzoek hebben gedaan naar hoe het er toen uit zag. Door het lezen van de teksten in de catalogus begint er een idee te ontstaan van een nieuw thema op meta-niveau dat de curatoren wilden aankaarten door middel van deze tentoonstelling, namelijk de manier waarop tentoonstellingen uit het verleden bestudeerd kunnen worden. En dan vooral op een wijze die nauwkeurig genoeg is om de tentoonstelling helemaal te kunnen namaken, zoals zij ook met deze tentoonstelling hebben gedaan.

Bij de reenactment van *Op Losse Schroeven* lijkt voor een soortgelijke invalshoek gekozen te zijn. Hoewel het precies nabouwen van een tentoonstelling hier minder van belang lijkt te zijn, of in ieder geval minder ter discussie wordt gesteld in de teksten rondom de tentoonstelling, gaat het voor hen vooral ook om tentoonstellingsgeschiedenis. In plaats van de vraag hoe een tentoonstelling bestudeerd en gereconstrueerd kan worden, gaat het voor deze curatoren om de vraag waarom het nodig zou zijn om tentoonstellingen uit het verleden te bestuderen: wat deze tentoonstellingen van lang geleden nu nog kunnen betekenen.

Dit is vooral te zien doordat de tentoonstelling onderdeel is van de eerdergenoemde tentoonstellingsserie *Recollections* die in het Stedelijk Museum te zien was. Bij deze serie ging het om de betekenis van tentoonstellingsgeschiedenis. Juist door het opnieuw tonen van bekende tentoonstellingen uit het verleden wilde het museum zichzelf en alle bezoekers vragen wat deze tentoonstellingen uit het verleden nu nog voor ons betekenen. Bij *Recollections* werd ook een speciaal evenement georganiseerd door het museum: hierbij kwamen deze vragen aan de orde door lezingen van verschillende conservatoren die als sprekers aanwezig waren. De korte beschrijving van het evenement laat al zien dat het museum zich echt met deze vragen bezig hield:

“Tijdens het Collection Close-up-evenement beschouwen we de *Recollections*-serie in het kader van de tentoonstellingsgeschiedenis. We onderzoeken hoe het tentoonstellen van de tentoonstellingsgeschiedenis van een instituut (dus in de vorm van een expositie) leidt tot aarzeling tussen de articulatie van zelfkritiek en de creatie (of het behoud) van een

⁶² Prada, Miuccia en Patrizio Bertelli. In: *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*.

institutionele mythologie; een relevante vraag voor de tentoonstellingsgeschiedenis in brede zin, die in toenemende mate de kunsthistorische dialoog informeert. Hoe functioneert het archiefdocument in de tentoonstelling en in het onderzoek naar tentoonstellingsgeschiedenis? Is het archief slechts een bron van documentatie of kan expositie het archief veranderen in een performatieve plek?”⁶³

Hier valt ook te zien dat het Stedelijk Museum wel degelijk zich bewust was van het problematische aspect van het gebruik van foto's bij hun tentoonstelling en ook nadacht over het idee van het archief, dat hier ook door middel van de ideeën van Rebecca Schneider aan de orde is gekomen.

Hoewel de musea en curatoren zich dus wel bezig houden met de problematische aspecten van de reconstructie, of in ieder geval met vragen over tentoonstellingen en tentoonstellingsgeschiedenis in het algemeen, lijkt dit weinig terug te komen bij de uitvoering van de tentoonstellingen zelf. De tentoonstellingen werden over het algemeen gepresenteerd als het opnieuw beleven van een tentoonstelling van tientallen jaren geleden in plaats van te focussen op de verschillende discoursen die de curatoren aanhalen. Deze interessante punten blijven beperkt tot sommige teksten in catalogi of uitspraken in interviews, terwijl er zoveel gedaan had kunnen worden met de thematisering van deze problematiek in de tentoonstellingen zelf. Hierdoor konden ze ook veertig jaar na het origineel weer interessant en relevant gemaakt worden. Ook stippen de curatoren vaak interessante thematiek of problemen aan in verband met de reconstructie in hun teksten, maar laten deze vervolgens weer liggen zonder er verder op in te gaan of er een oplossing voor te bedenken. In een interview met Germano Celant wordt de curator bijvoorbeeld gevraagd of het wel mogelijk is om *When Attitudes Become Form* te reconstrueren, omdat alles om de tentoonstelling heen, zoals de vele bezoeken aan ateliers van nieuwe kunstenaars, erg belangrijk was voor de tentoonstelling als geheel. Celant antwoordt dat dit punt inderdaad erg belangrijk was voor hen vanaf het begin, maar aan het einde van het antwoord heeft hij niet geen antwoord gegeven over hoe ze met deze problematiek zijn omgegaan. In plaats daarvan spreekt hij er alleen over dat ze de tentoonstelling in zijn geheel hebben geprobeerd te tonen door zoveel mogelijk van de werken te tonen en zelfs de muren van het originele gebouw na te bouwen.⁶⁴

Er zijn dus wel degelijk elementen bij deze reconstructies te zien die, indien uitgewerkt, zelfs tot een heropvoering hadden kunnen leiden. Deze blijven echter beperkt tot een theoretisch niveau in plaats van in de tentoonstelling aanwezig te zijn of ook daar bevraagd te worden, waardoor ze meer als aanleidingen voor een heropvoering gezien kunnen worden dan als echte concrete elementen van een heropvoering bij de tentoonstellingen.

Stand van zaken

Het model van de heropvoering lijkt ook toepasbaar op tentoonstellingen die zich vooral als reconstructie zien. Er waren duidelijk mogelijkheden voor het maken van een reenactment als heropvoering bij beide tentoonstellingen, maar deze hebben de curatoren opzij laten liggen. De benadering van de heropvoering is dus in de praktijk toepasbaar en heeft, zoals in hoofdstuk 4 bleek, met minder problematiek te maken dan de benadering van de reconstructie. Het lijkt dus de betere benadering te zijn. Dit punt zou versterkt kunnen worden door te kijken naar een tentoonstelling die zichzelf wel als heropvoering ziet en dit model vervolgens toe te passen.

⁶³ "Exhibiting stedelijk exhibitions 9 Jun 2011." *Stedelijk Museum Amsterdam*, n.d.

⁶⁴ Celant, Germano. "Why and How A Conversation with Germano Celant." In: *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*. p. 406.

6. De 'sequel': *When Attitudes Became Form Become Attitudes*

Hoe kan dan wel vorm worden gegeven aan reenactments van beide tentoonstellingen die hoofdzakelijk als een heropvoering gezien zouden kunnen worden? *When Attitudes Became Form* heeft als inspiratie gediend voor veel andere tentoonstellingen, waardoor deze vraag eerst in verband met deze tentoonstelling door middel van een bestaand voorbeeld bekeken zal worden. In dit geval gaat het om *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, een tentoonstelling uit 2013 van het CCA Wattis Institute for Contemporary Arts in San Francisco. De curator van deze tentoonstelling was Jens Hoffmann.

Zelfs voordat de inhoud van de tentoonstelling wordt bekeken, is het vrij duidelijk dat de tentoonstelling zich probeert te verhouden tot het origineel. De titel is een speling op de originele titel en op het feit dat deze tentoonstelling een reenactment is. Het gaat niet langer om de "Attitudes" en "Form" uit de oorspronkelijke titel, maar het gaat er om dat de oorspronkelijke tentoonstelling zelf nu een "attitude" is geworden, iets dat de manier van denken over cureren heeft veranderd. Ook de catalogus laat de band tussen beide tentoonstellingen zien: deze is op precies dezelfde manier vormgegeven als de catalogus van de tentoonstelling uit 1969. Het is een map met een zachte kaft waarin verschillende bladen zitten die los te halen zijn. Eerst zijn er enige roze pagina's waarop de teksten die bij de tentoonstelling horen zijn afgedrukt en vervolgens is er een groter deel met een lijst van de kunstenaars en hun werken die onderdeel zijn van de tentoonstelling op alfabetische volgorde. In beide catalogi zitten ook tabbladen met de letters van het alfabet om het zoeken naar een bepaalde kunstenaar makkelijker te maken. Het enige verschil tussen beide catalogi zit in het feit dat bij de catalogus van *When Attitudes Became Form Become Attitudes* er een beschrijving bij elk kunstwerk staat met vaak de reden waarom dit specifieke kunstwerk in de tentoonstelling is opgenomen.

Toch is deze tentoonstelling geen exacte reconstructie van het origineel. In tegendeel, er worden zelfs geen kunstwerken bij deze reenactment getoond die ook onderdeel uitmaakten van de oorspronkelijke tentoonstelling. In plaats daarvan is er uitgegaan van de originele ideeën en intenties van Harold Szeemann voor zijn tentoonstelling en heeft Jens Hoffmann deze als inspiratie gebruikt voor het opzetten van een nieuwe tentoonstelling. In zijn eigen tijd heeft Harold Szeemann geprobeerd een nieuwe tendens in de kunst zichtbaar te maken in zijn tentoonstelling. Hoffman probeert met *When Attitudes Became Form Become Attitudes* juist hedendaagse varianten van de bewegingen die Szeemann in zijn tijd zag te tonen. Zoals in het persbericht van de tentoonstelling valt te lezen:

"The Wattis's exhibition will take on the history and the myths around *When Attitudes Became Form* by bringing together a large group of international contemporary artists that follow, in a number of ways, the legacy of Conceptual art. Just as the original exhibition allowed for a diversity in material approaches, artistic voice, and process, *When Attitudes Became Form Become Attitudes* includes a diverse array of contemporary artists who continue to work within a similarly experimental and expansive approach."⁶⁵

Deze tentoonstelling doet dus zeer denken aan de manier waarop theaterstukken worden gemoderniseerd. Het besproken voorbeeld van *MedEia* probeerde ook een oud verhaal dat misschien niet meer geheel op onze eigen tijd aansloot weer interessant en begrijpelijk voor een hedendaags publiek te maken door het naar de huidige tijd te verplaatsen en gebruik te

⁶⁵ "When Attitudes Became Form Become Attitudes." CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, n.d.

maken van thema's die vandaag de dag een grote rol spelen in onze samenleving. Bij deze reenactment probeert Hoffmann hetzelfde te doen: door het interpreteren en actualiseren van de ideeën van Szeemann toont hij nieuwe werken en hoopt dat hierdoor nieuwe inzichten zullen worden bereikt. Deze tentoonstelling houdt de intenties van de originele curator dus meer in gedachten dan de reconstructies die besproken zijn. Interessant is dat Hoffmann dezelfde problemen bij het origineel ziet als Celant ook bespreekt, bijvoorbeeld het gebrek aan vrouwelijke kunstenaars in de tentoonstelling uit 1969.⁶⁶ Celant stipt het probleem echter alleen in teksten aan, maar Hoffmann probeert dit probleem juist actief te veranderen door meer vrouwelijke kunstenaars op te nemen in zijn tentoonstelling. In het persbericht bij de tentoonstelling wordt dan ook gesproken over het origineel als een "living past": het verleden wordt niet nauwkeurig gekopieerd, maar het wordt op deze manier opnieuw levend en nieuw gemaakt.⁶⁷

Toch wil Hoffmann zijn tentoonstelling niet zien als iets dat geheel los staat van *When Attitudes Become Form*. Zelf noemt hij het een 'sequel' van het origineel, waarbij gedacht moet worden aan dit concept zoals het bijvoorbeeld in de filmwereld bestaat:

"Sequels satisfy a very basic human desire to find out more about characters to whom we've become attached. They continue the story, which may have been left finished or unfinished."⁶⁸

De curator wil dus door middel van deze tentoonstelling het verhaal dat Szeemann is begonnen voortzetten in onze huidige tijd. Hij gaat uit van de "characters" die Szeemann heeft neergezet, dus de tendensen in de kunst die hij toonde, en laat zien hoe het hier nu mee gaat. Ook is er bij het begin van de tentoonstelling een gedeelte opgenomen waar foto's te zien zijn van het origineel en waar zelfs een maquette is gemaakt van de originele opstelling, zoals te zien is op afbeelding 4. Om bij zijn idee van de tentoonstelling als een "sequel" te blijven, noemt Hoffmann deze opstelling de "plot recap" aan het begin. Hij moest bij de "sequel" namelijk denken aan de eerste minuten van een nieuwe film of nieuwe aflevering van een serie die de kijkers moet doen herinneren wat er vorige keer is gebeurd.⁶⁹ Dit concept sluit ook weer aan bij "remembering" waar Reesa Greenberg het over had zoals besproken in hoofdstuk 1. Deze nieuwe tentoonstelling moet door de "plot recap" van Hoffmann ons weer doen herinneren aan het origineel.

⁶⁶ Hoffmann, Jens. "Imaginative Expansion (or, the Kingdom of the Crystal Skull)." In: *When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration, a Remake, a Rejuvenation, a Rebellion*. San Francisco: California College of the Arts, 2012.

⁶⁷ Zie noot 63.

⁶⁸ Hoffmann, Jens. "Imaginative Expansion (or, the Kingdom of the Crystal Skull)." In: *When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration, a Remake, a Rejuvenation, a Rebellion*. San Francisco: California College of the Arts, 2012.

⁶⁹ Hoffmann, Jens. "Jens Hoffmann Interview: "When Attitudes Became Form Become Attitudes."" Video. *YouTube*. YouTube, 12 feb. 2013.



Afbeelding 4: De “plot recap” aan het begin van de tentoonstelling *When Attitudes Became Form Become Attitudes*. Rechts zijn de foto’s te zien van de oorspronkelijke tentoonstelling, links een maquette.

When Attitudes Became Form Become Attitudes wilde het publiek nieuwe dingen laten zien en hen tegelijkertijd opnieuw laten nadenken over de originele tentoonstelling: in dit opzicht lijkt het dus de perfecte heropvoering van het origineel. Toch is er nog een kleine kanttekening bij deze heropvoering te plaatsen in verband met de keuze voor de werken. In de catalogus staan teksten bij elk kunstwerk met vaak een reden voor opname in de tentoonstelling, maar deze redenen lijken niet altijd nauw samen te hangen met de originele keuzes van Szeemann voor de werken in zijn tentoonstelling. De meeste werken lijken een solide reden te hebben, zoals het werk *Half Mast / Full Mast* uit 2010 van Jennifer Allora en Guillermo Calzadilla dat wordt vergeleken met werken uit 1969 omdat het bij al deze werken gaat over een bepaalde manier van positioneren van het lichaam in het landschap om zo iets over dit landschap te zeggen.⁷⁰ Maar bij andere werken wordt een vage reden gegeven, waardoor het lijkt alsof dit werk niet per se is gekozen omdat het goed aansluit bij het gedachtengoed van Szeemann maar om persoonlijke redenen van Hoffmann. Een goed voorbeeld hiervan is het werk *The fall without the fruit* uit 2012 van Zarouhie Abdalian, wat wordt vergeleken met andere werken uit de originele tentoonstelling waarbij zwaartekracht ook een rol speelde. Er zijn echter zeer veel kunstwerken in het algemeen waarbij zwaartekracht op de een of andere manier onderdeel van het kunstwerk is, waardoor het een wel erg algemene vergelijking lijkt.

⁷⁰ Hoffmann, Jens, Harald Szeemann, Constance Lewallen, Julian Myers, en Christian Rattemeyer. *When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration, a Remake, a Rejuvenation, a Rebellion*. San Francisco: California College of the Arts, 2012.

Desondanks is de tentoonstelling van Hoffmann een interessante benadering om het publiek op een nieuwe manier naar het origineel te doen kijken en ook vandaag de dag nog steeds de relevantie er van in te zien. Hij houdt deze thema's niet alleen op papier, maar brengt ze ook de tentoonstelling in, waardoor dit duidelijk een heropvoering is vergeleken met de twee besproken reenactments die meer richting het idee van reconstructie neigden.

Ook opvallend is het feit dat Hoffmann zich op een andere wijze verhoudt tot de oorspronkelijke tentoonstelling. Bij de andere case studies hebben we gezien dat de curatoren van de reenactments Beeren en Szeemann vooral prezen en het hadden over wat ze voor de kunstgeschiedenis betekend hebben. Hoewel ze soms kort de pijnlijke punten van de oorspronkelijke tentoonstellingen aan het licht brachten, werden deze kort erna weer onder het tapijt geveegd. Hoffmann verhoudt zich op een meer dubbelzijdige manier tot het origineel. Aan de ene kant schuwt hij de kritiek op *When Attitudes Become Form* niet. Hij heeft het over de tekortkomingen van de tentoonstelling, zoals het gebrek aan vrouwelijke kunstenaars, en probeert hier actief iets aan te doen. Maar toch vindt hij de tentoonstelling belangrijk genoeg om zijn eigen tentoonstelling er op te baseren en ook de oorspronkelijke tentoonstelling te eren met de "plot recap" opstelling aan het begin van *When Attitudes Became Form Become Attitudes*. Omdat niet alles klakkeloos van het origineel wordt overgenomen, zien we totaal andere mogelijkheden voor de relatie tussen de oorspronkelijke tentoonstelling en de reenactment ontstaan: bijvoorbeeld een kritische lezing of een poging tot het doen ontstaan van een genealogie in plaats van alleen maar het verleden te herhalen.

Stand van zaken

When Attitudes Became Form Become Attitudes is een duidelijk voorbeeld bevonden van een heropvoering. Ook zijn er nog meer mogelijkheden voor deze benadering bij toepassing in de praktijk ontdekt. Naast de vraag of en hoe deze benadering ook toepasbaar zou kunnen zijn op *Op Losse Schroeven* die in het volgende hoofdstuk behandeld zal worden, is er nog een ander interessant punt in deze analyse te vinden. Zoals eerder gezegd zijn reenactments nooit alleen maar een reconstructie of een heropvoering, er zijn altijd elementen van beiden te vinden. Ook hier is dit het geval: door de opstelling met de foto's en de maquette van de oorspronkelijke tentoonstelling wordt er toch nog een poging gedaan om het origineel tot op zekere hoogte na te bouwen.

7. *Op Lossere Schroeven*

Hoe kan vervolgens vorm worden gegeven aan een dergelijke reenactment van *Op Losse Schroeven* die gezien kan worden als vooral een heropvoering in plaats van alleen een reconstructie? Hiervoor zullen een paar verschillende voorstellen worden gedaan aan de hand van de ideeën die tot nu toe besproken zijn: twee aan de hand van de intenties van de oorspronkelijke curator, één aan de hand van de ideeën van de curator van de reenactment van *Recollections - Op Losse Schroeven* uit 2011 en tenslotte een laatste voorstel gebaseerd op de ideeën van Rebecca Schneider over "the archive", aangezien foto's ook een belangrijke rol speelden bij de reenactment van 2011.

De reden dat de eerste variant gebaseerd is op de intenties van de originele curator gaat terug naar de ideeën van R.G. Collingwood. Zoals is besproken stelde Collingwood dat het onmogelijk is een reenactment te maken van handelingen; volgens hem kon dit alleen gebeuren op basis van het herleiden van de gedachten en intenties van degene die oorspronkelijk deze handelingen heeft uitgevoerd. Als kanttekening moet hierbij wel

genoemd worden dat de ideeën van Collingwood, zoals eerder gesteld, niet voor elke tentoonstelling even bruikbaar zijn. “Creatieve” gedachtes en intenties of emotionele redenen zijn minder goed te achterhalen en opnieuw te herhalen. Daarom zal bij dit concept vooral worden gelet op de algemene intentie van Beeren dan op zijn keuzes voor individuele werken, die waarschijnlijk meer met behulp van zijn instinct zijn bepaald.

In een van de eerste alinea's van zijn tekst in de catalogus stelt Wim Beeren al duidelijk wat zijn intenties voor deze tentoonstelling zijn: hij heeft het er over dat het oude concept van wat kunst is opgeschud wordt en dat de nieuwe vormen van kunst daar een actieve rol bij spelen. Het is kunst die nieuwe dingen voort brengt.⁷¹

Op het eerste gezicht lijkt het alsof het moeilijk zou zijn om een reenactment te maken die de intenties van het origineel naleeft. Het is op deze manier in ieder geval onmogelijk om een precieze reconstructie te tonen, omdat de kunst uit het einde van de jaren zestig in deze tijd al weer achterhaald is. De kunst die toen tot een nieuwe beweging behoorde is nu al vele jaren bij de meeste mensen bekend.

Toch is het niet onmogelijk om een hierbij een reenactment te maken. Er zijn nog steeds veel kunstenaars en kunstinstellingen die wel bepaalde bewegingen zien die de kunstwereld opnieuw “op losse schroeven” zetten. Veel instellingen richten zich zelfs helemaal op het experiment binnen de kunst. Hiervan is BAK (basis voor actuele kunst Utrecht) een voorbeeld, een instelling die stelt de veranderende rol die kunst speelt in de samenleving te bestuderen.⁷² Natuurlijk zijn deze bewegingen gebaseerd op subjectieve meningen en observaties van instellingen of curatoren, maar op dezelfde manier valt net zo goed te stellen dat de tentoonstelling van Wim Beeren ook een beweging was die hij zelf zag. Zijn inzichten en keuzes zijn ook subjectief. Hij bleek het alleen bij het rechte eind te hebben, waardoor de tentoonstelling ook vandaag de dag nog zo belangrijk is in plaats van aan de kant te zijn gezet als een subjectief en onjuist standpunt.

Op deze manier zou het dus mogelijk zijn om een reenactment te maken met werken die een nieuwe tendens binnen de kunstwereld laten zien, misschien zelfs wel een beweging die aansluit bij de nieuwe beweging die Beeren in zijn tijd zag ontstaan. Dit project zou dan ook *Op Lossere Schroeven* genoemd kunnen worden, omdat de al ontwrichte kunstwereld weer opnieuw ondermijnd wordt. Ook is de band met de oorspronkelijke tentoonstelling op deze manier duidelijk. Dit idee lijkt erg op wat Jens Hoffmann heeft gedaan met *When Attitudes Became Form Become Attitudes*.

Een andere mogelijkheid om een tentoonstelling te maken is om een meer kritische lezing van de intenties van Wim Beeren als uitgangspunt te gebruiken. Het is duidelijk dat hij de nieuwe bewegingen van de kunst in zijn tijd wilde weergeven en hiervoor namen wilde bedenken. Dit is al te zien aan de ondertitel van de tentoonstelling: *Situaties en Cryptostructuren*. Hierbij is de vraag te bedenken of het wel mogelijk is om een dergelijk overzicht te maken. In de tijd van Beeren moet het al moeilijk zijn geweest, omdat hij geen duidelijke eenzijdige definitie van de beweging in zijn tekst kan geven, maar vandaag de dag zijn er nog minder grote stromingen in de kunstwereld te vinden en juist meer individuele neigingen. Kan er vandaag de dag nog een overzicht worden gemaakt?

⁷¹ Beeren, W. A. L. *Op Lossere Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1969.

⁷² "basis/over." *Basis for Actuele Kunst*, n.d. Web. 17 juni 2014.

Door dit idee als vertrekpunt te nemen kunnen veel verschillende tentoonstellingen worden gemaakt. Een van de mogelijkheden kan zijn om juist wel een overzicht proberen te maken en hierbij toe te geven dat het, net als bij Wim Beeren zelf, uiteraard op een subjectief oordeel gebaseerd is. Hierbij kan bijvoorbeeld gedacht worden aan het tonen van een alternatief op het gebruikelijke overzicht van de kunstgeschiedenis en de verschillende stromingen hiervan. Ook kan de vraag zelf gethematiseerd worden door het vinden van het antwoord aan het publiek over te laten en dus vanuit een constructivistische bandering te denken. Kunnen zij bepaalde bewegingen of tendensen zien in de hedendaagse kunst die opgesteld is in de tentoonstelling? Kunnen er nieuwe bewegingen gevonden worden door het neerzetten van verschillende kunstwerken naast elkaar en zien wat voor soort relaties ze met elkaar aan gaan?

Een nieuwe tentoonstelling afleiden uit de intenties van de oorspronkelijke curator is echter niet de enige optie voor een reenactment als heropvoering. In plaats van de oorspronkelijke intenties van Wim Beeren opnieuw proberen uit te voeren, kan ook van het origineel worden uitgegaan en hierbij een bepaald thema worden betrokken. Een voorbeeld van een dergelijk thema kan gevonden worden in de intentie van de curatoren van de reenactment uit 2011. In hoofdstuk 5 is al aangetoond dat hun intenties neigingen hebben van een heropvoering, maar dat dit uiteindelijk niet in de uitvoering terug te zien is. Wat voor reenactment als heropvoering hadden ze dan kunnen maken die wel bij hun woorden zou aansluiten?

Er is gezien dat de curatoren het fenomeen van de tentoonstelling en tentoonstellingsgeschiedenis wilden onderzoeken aan de hand van hun *Recollections*-serie waar *Op Losse Schroeven* onderdeel van uitmaakte. Ze vroegen zich vooral af wat voor rol de tentoonstellingen van vroeger vandaag nog zouden kunnen spelen. Wat voor betekenis hebben ze nu nog voor het museum? Omdat het Stedelijk Museum in de teksten vooral hun eigen institutie en tentoonstellingsverleden lijkt te benadrukken, zou het interessant zijn om een reenactment te maken waarbij de vraag wordt gesteld hoeveel *Op Losse Schroeven* bij het Stedelijk Museum van vandaag de dag past. Zijn er vandaag de dag andere intenties bij het museum dan veertig jaar geleden? Hoeveel is de tentoonstellingspraktijk veranderd?

Er zijn verschillende manieren om dit idee aan te pakken. Aan de ene hand kan er mogelijk een antwoord worden gevonden op deze vraag door werken uit de tentoonstelling van 1969 met andere werken uit de collectie van het museum te vergelijken. Er kan bijvoorbeeld gekozen worden om de werken van *Op Losse Schroeven* in dezelfde opstelling te tonen, maar dat de werken die moeilijker zijn om opnieuw te verkrijgen of niet opnieuw kunnen worden uitgevoerd worden vervangen door soortgelijke of juist heel verschillende werken uit de collectie. Hoeveel passen deze kunstwerken van het museum bij de kunstwerken uit de tentoonstelling? Ook is er de mogelijkheid om de tentoonstelling te combineren met een andere belangrijke tentoonstelling die meer recent in het museum te zien is geweest. Hoeveel komen deze tentoonstellingen met elkaar overeen in de manier van opstellen, in de manier waarop er over gesproken wordt, in de intenties achter de tentoonstelling? Vooral als het een tentoonstelling betreft die in dezelfde vleugel van het museum heeft gestaan als *Op Losse Schroeven* zou dit een interessante opstelling kunnen worden waarbij (zoveel mogelijk) beide opstellingen tegelijkertijd en door elkaar kunnen worden getoond.

Het nadeel van dit soort tentoonstelling zou kunnen zijn dat het op een erg theoretisch niveau blijft, maar dit is ook al bij de reconstructie uit 2011 te zien waar de tentoonstelling wordt getoond zoals hij vele jaren geleden te zien was en alle vragen die hierbij horen alleen op papier blijven staan. Door de werken in de zaal te combineren kan het publiek ook in ieder geval met de vragen in de praktijk geconfronteerd worden.

De laatste mogelijkheid voor een heropvoering heeft te maken met het gebruik van foto's. De virtuele tour door de vleugel waar de tentoonstelling in 1969 heeft gestaan was een belangrijk deel van de reenactment, waardoor juist hier een tentoonstelling op gebaseerd zou kunnen worden. Als het Stedelijk Museum zich al vragen stelt over tentoonstellingsgeschiedenis, zou hierbij de vraag kunnen horen over hoe nauwkeurig of goed je tentoonstellingen kan herinneren en documenteren.

Door terug te denken aan de ideeën van Rebecca Schneider is hier ook een tentoonstelling van te maken. Schneider stelde dat foto's niet objectief een gebeurtenis kunnen vastleggen, maar dat ze deze wel op een bepaalde andere manier kunnen vastleggen. Door de foto's van de oorspronkelijke tentoonstelling te benaderen als een subjectieve weergave van de tentoonstelling, zou het mogelijk zijn om een nieuwe heropvoering van de tentoonstelling te bedenken: *Op Losse Schroeven* zoals vastgelegd op foto's. Hierbij moet bijvoorbeeld worden gedacht aan het niet geheel opnieuw opbouwen van de tentoonstelling, maar alleen van bepaalde delen een reconstructie na te bouwen zoals ze op een van de foto's te zien zijn, waardoor er gaten in de tentoonstelling vallen. De tentoonstelling van 2011 is op deze manier ook tot een heropvoering te vervormen: als de tentoonstelling had plaatsgevonden in dezelfde vleugel als de oorspronkelijke tentoonstelling en er toch een virtuele tour bij was geweest, hadden bezoekers de foto's kunnen vergelijken met de ruimtes met kunstwerken waar ze in rond lopen en had het museum ze op die manier aan kunnen zetten tot nadenken over de subjectiviteit en problematiek van de documentatie van tentoonstellingen.

Stand van zaken

Door het model van de heropvoering toe te passen op de intenties van de curator van *Op Losse Schroeven* en de oorspronkelijke tentoonstelling in het algemeen zijn veel mogelijkheden voor reenactments als heropvoeringen te zien. Een vraag die hierdoor wel sterk naar boven komt is de vraag waarom hier juist niets mee gedaan wordt terwijl er zoveel mogelijkheden zijn.

8. Conclusie: reconstructie of heropvoering?

Er is aangetoond dat het verschil tussen reconstructie en heropvoering bij het idee van reenactment niet een hard verschil is: de meeste reenactments van tentoonstellingen lijken tegelijkertijd tekenen van reconstructies en heropvoeringen te vertonen. Toch is meestal één van de twee benaderingen dominant bij elk reenactment. Bij de case studies bleken de reenactments van *Op Losse Schroeven* en *When Attitudes Become Form* vooral zichzelf als reconstructies te zien. Er waren wel elementen van de reenactment als heropvoering aanwezig, maar de ideeën bleven alleen op papier staan en kwamen niet bij de tentoonstellingen in de praktijk terug. Toch is het wel degelijk mogelijk om een reenactment van een tentoonstelling te maken die als heropvoering gezien kan worden, wat in de praktijk al is te zien bij *When Attitudes Became Form Become Attitudes* en in theorie bij de voorgestelde de ideeën voor een heropvoering van *Op Losse Schroeven* die het idee van de reconstructie juist meer los laat.

Reenactments kunnen dus niet als maar één van beide variaties benaderd worden. Doordat één van de twee echter altijd de boventoon voert, is het nog steeds mogelijk om ons af te vragen welke benadering te verkiezen valt als boventoon wanneer de voor- en nadelen ervan bekeken worden. Zoals we ons eerder afvroegen: moet de reenactment van tentoonstellingen uit het verleden gezien worden als een reconstructie of als een heropvoering, welke benadering valt

na afweging van voor- en nadelen te verkiezen?

De voordelen van de reconstructie kunnen gevonden worden in de redenen waarom er al in al reconstructies van tentoonstellingen uit het verleden worden gemaakt: mensen kunnen de ervaring krijgen dat ze de tentoonstelling gezien hebben, ook als ze jaren geleden de oorspronkelijke tentoonstelling niet hebben kunnen bezoeken. Ook kan een belangrijke tentoonstelling zo weer onder de aandacht van het publiek gebracht worden. Toch is gebleken dat deze voordelen ook tegelijkertijd de nadelen van deze benadering zijn. Het is moeilijk om de tentoonstelling helemaal te reconstrueren, en zelfs bij de gevallen waar dit precies zou lukken, is er nog een te groot verschil tussen het publiek en de kunstwereld van vroeger en van nu om helemaal dezelfde ervaring te kunnen oproepen. Een tentoonstelling kan ook juist oninteressant worden door de herhaling in een andere tijd: de nieuwe ontdekkingen van veertig jaar geleden zijn nu weer achterhaald. Hierdoor kan de reenactment oninteressant gevonden worden en in sommige gevallen zelfs de reputatie van het origineel aantasten. De benadering van de heropvoering gaat vooral dit nadeel van de reconstructie tegen. Het toont een nieuwe blik op de tentoonstelling waardoor het origineel ook vandaag de dag weer interessant kan zijn om opnieuw getoond te worden. Hierdoor kan het origineel weer meer aandacht in de positieve zin krijgen. Toch zitten er ook nadelen aan deze benadering. Door het verbinden van de originele tentoonstelling met een ander thema of door een modernisering te maken kan het origineel en vooral de intenties er achter uit het oog verloren worden, waardoor het origineel alleen een instrument wordt om een bepaalde boodschap te vertellen. Op deze manier kan de tentoonstelling nauwelijks nog als reenactment gezien worden.

Het lijkt er dus op dat geen van beide vormen zonder nadelen is. Het is duidelijk dat de benadering van de heropvoering minder nadelen heeft dan de reconstructie, die vaak zijn eigen problematiek niet weet te overwinnen. Toch blijken reenactments die zichzelf als heropvoeringen zien zoals *When Attitudes Became Form Become Attitudes* nog steeds gebruik te maken van elementen van de reconstructie.

Misschien ligt het antwoord op de vraag wat de beste benadering van een reenactment is dan ook in het midden. Als beide benaderingen op een bepaalde manier toch al aanwezig zijn bij een reenactment, moet er een balans tussen beiden gevonden worden in plaats van vooral van één van de twee uit te gaan en van de ander alleen kleinere elementen te hebben. Het beste zou zijn om uit te gaan van een heropvoering, die minder problematisch is dan een reconstructie, en de heropvoering vervolgens elementen van een reconstructie te doen bevatten. Op deze manier kan een nieuwe ervaring van het origineel aangeboden worden die niet de beperking heeft dat deze precies zo zou moeten zijn als het vroeger te zien en te beleven was. Een heropvoering met elementen van een reconstructie kan bijvoorbeeld bestaan uit een moderne reenactment met kunst die vandaag de dag is gemaakt, maar met een duidelijke hommage aan het origineel, zoals ook Jens Hoffmann heeft gedaan met zijn tentoonstelling *When Attitudes Became Form Become Attitudes*.

Als men toch uit wil gaan van een reconstructie met elementen van een heropvoering, zou er een reconstructie van de oorspronkelijke tentoonstelling gemaakt moeten worden, maar met een nieuwe draai aan de tentoonstelling die de reconstructie niet per se overheerst. Een voorbeeld hiervan zouden de derde en vierde variant van een reenactment van *Op Losse Schroeven* van hoofdstuk 7 zijn, waarbij een reconstructie van de tentoonstelling wordt opgebouwd maar er tegelijkertijd ook mee gespeeld wordt door andere stukken tussen de oorspronkelijke opstelling te zetten of doordat de problematiek van fotodocumentatie wordt aangesneden.

Alleen door beide benaderingen te combineren schakelen ze elkaars nadelen uit. En op deze manier kan de ware reenactment gevonden worden, die, zoals Jens Hoffmann zegt, “a restoration, a remake, a rejuvenation, and a rebellion” van het origineel zal zijn.⁷³

Toch blijft er op het laatst nog een andere belangrijke vraag onbeantwoord. Bij het kijken naar de reenactments van *When Attitudes Become Form* en *Op Losse Schroeven* werd het duidelijk dat er veel mogelijkheden waren om een heropvoering te maken, maar dat de makers deze opzij lieten liggen en in plaats daarvan een directe reconstructie van de oorspronkelijke tentoonstellingen maakten. Waarom zijn er weinig reenactments die zichzelf als heropvoering zien in plaats van als reconstructie? Zijn deze reenactments misschien makkelijker over het hoofd te zien dan de reconstructies? Is er minder aandacht voor dit soort reenactments? Ligt het gebrek aan heropvoeringen aan het feit dat curatoren bang zijn dat mensen niet zo snel op heropvoeringen af zullen komen als op reconstructies, of aan het feit dat er relatief minder hoeft worden nagedacht over hoe een directe reconstructie opgezet moet worden? Hoewel speculatie hierover mogelijk is, zou de echte reden uit verder onderzoek moeten blijken, bijvoorbeeld door middel van een breder onderzoek naar de intenties en motivaties van de curatoren van reenactments.

⁷³ Hoffmann, Jens. “Imaginative Expansion (or, the Kingdom of the Crystal Skull)”. In: *When Attitudes Became Form Became Attitudes: A Restoration, a Remake, a Rejuvenation, a Rebellion*. San Francisco: California College of the Arts, 2012.

Bibliografie

- Bailey, Brett en Frie Leysen. "Brett Bailey over zijn voorstelling MedEia." Video. *YouTube*. YouTube, 15 aug. 2012. Web. 12 juni 2014.
- Bal, Mieke en Norman Bryson. "Semiotics and Art History." *The Art Bulletin* vol. 73, n. 2 (juni 1991). p. 174-208.
- Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Barker, Barry. "When Attitudes Become Form." *Flash Art* 275 (2010). Web. 27 april 2014.
- "basis/over." Basis for Actuele Kunst, n.d. Web. 17 juni 2014.
- Beeren, W. A. L. *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1969.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." in *Illuminations*, vert. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. p. 78.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- Celant, Germano, Thomas Demand, Rem Koolhaas, en Harald Szeemann. *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*. N.p.: n.p., n.d.
- Dray, William H. *History as Re-enactment: R.G. Collingwood's Idea of History*. Oxford: Clarendon, 1999.
- "Exhibiting stedelijk exhibitions 9 Jun 2011." *Stedelijk Museum Amsterdam*, n.d. Web. 27 april 2014.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge, 2008.
- "Fondazione Prada: "When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013"."
Fondazione Prada. Stichting Fondazione Parada, n.d. Web. 2 juni 2014.
- Greenberg, Reesa. "'Remembering Exhibitions': From Point to Line To Web." *Tate Papers* 12 (2009): n.p. Web. 27 april 2014.
- Hoffmann, Jens. "Jens Hoffmann Interview: "When Attitudes Became Form Become Attitudes."" Video. *YouTube*. YouTube, 12 feb. 2013. Web. 27 april 2014.
- Hoffmann, Jens, Harald Szeemann, Constance Lewallen, Julian Myers, en Christian Rattemeyer. *When Attitudes Became Form Become Attitudes: A Restoration, a Remake, a Rejuvenation, a Rebellion*. San Francisco: California College of the Arts, 2012.
- *How Latitudes Become Forms. Art in a global age*. Walker Art Center, 2003. Web. 2 juni 2014.
- Jones, Amelia en Adrian Heathfield. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol: Intellect, 2012.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vert. Karen Jürs-Munby. Londen: Routledge, 2006.
- Lütticken, Sven en Jennifer Allen. *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte De With, Center for Contemporary Art, 2005.
- McCalman, Iain en Paul A. Pickering. *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- "medEia". *Third World Bun Fight*, 2010. Web. 12 juni 2014.
- "Nieuw in temporary stedelijk 2: recollections - op losse schroeven 28 jul 2011." *Stedelijk Museum Amsterdam*, n.d. Web. 27 april 2014.

- Rattemeyer, Christian en W. A. L. Beeren. *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*. Londen: Afterall, 2010.
- Saari, Heikki. "Re-enactment : a study in R. G. Collingwood's philosophy of history." *Acta Academiae Aboensis ser. A. vol. 63, nr. 2*. Abo: Abo Akademi, 1984.
- Schavemaker, Margriet. "Recollections in het Stedelijk." *Metropolis M 2* (2011). Web. 27 april 2014.
- Schimmel, Paul, ed. *Out of Actions: Between Performance and the Object*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in times of Theatrical Reenactment*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2011.
- Szeemann, Harald. *Live in Your Head: Kunsthalle Bern 22.3.-27.4.1969 ; When Attitudes Become Form ; Works-concepts-processes-situations-information = Wenn Attitüden Form Werden ; Werke-Konzepte-Vorgänge-Situationen-Information = Quand Les Attitudes Deviennent Forme ; Oeuvres-concepts-processus-situations-information = Quando Attitudini Diventano Forma ; Opere - Concetti-processi-situazioni-informazione ; an Exhibition Sponsored by Philip Morris Europe*. Berne: Stämpfli, 1969.
- "When Attitudes Became Form Become Attitudes." *CCA Wattis Institute for Contemporary Arts*, n.d. Web. 27 april 2014.

Afbeeldingenregister

1. **Beelden van de installaties in *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013***. Attilio Maranzano. 2013. Beelden van: Fondazione Prada.
(<http://www.fondazioneprada.org/project/when-attitudes-become-form/>)
2. **Tentoonstelling in Stedelijk Museum, “Op losse schroeven”**. Jac de Nijs. 1969. Fotocollectie Anefo. Beelden van: Nationaal Archief.
(<http://www.gahetna.nl/collectie/afbeeldingen/fotocollectie/zoeken/weergave/detail/q/id/ab6234c4-d0b4-102d-bcf8-003048976d84>)
3. **Beeld uit de voorstelling *Lagos Business Angels***. Fotograaf onbekend. 2012. Beelden van: Rimini Protokoll.
(http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_5410.html)
4. **Beelden van de installaties in *When Attitudes Became Form Become Attitudes***. Johnna Arnold. 2012. Beelden van: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts.
(<http://archive.wattis.org/exhibitions/when-attitudes-became-form-become-attitudes>)